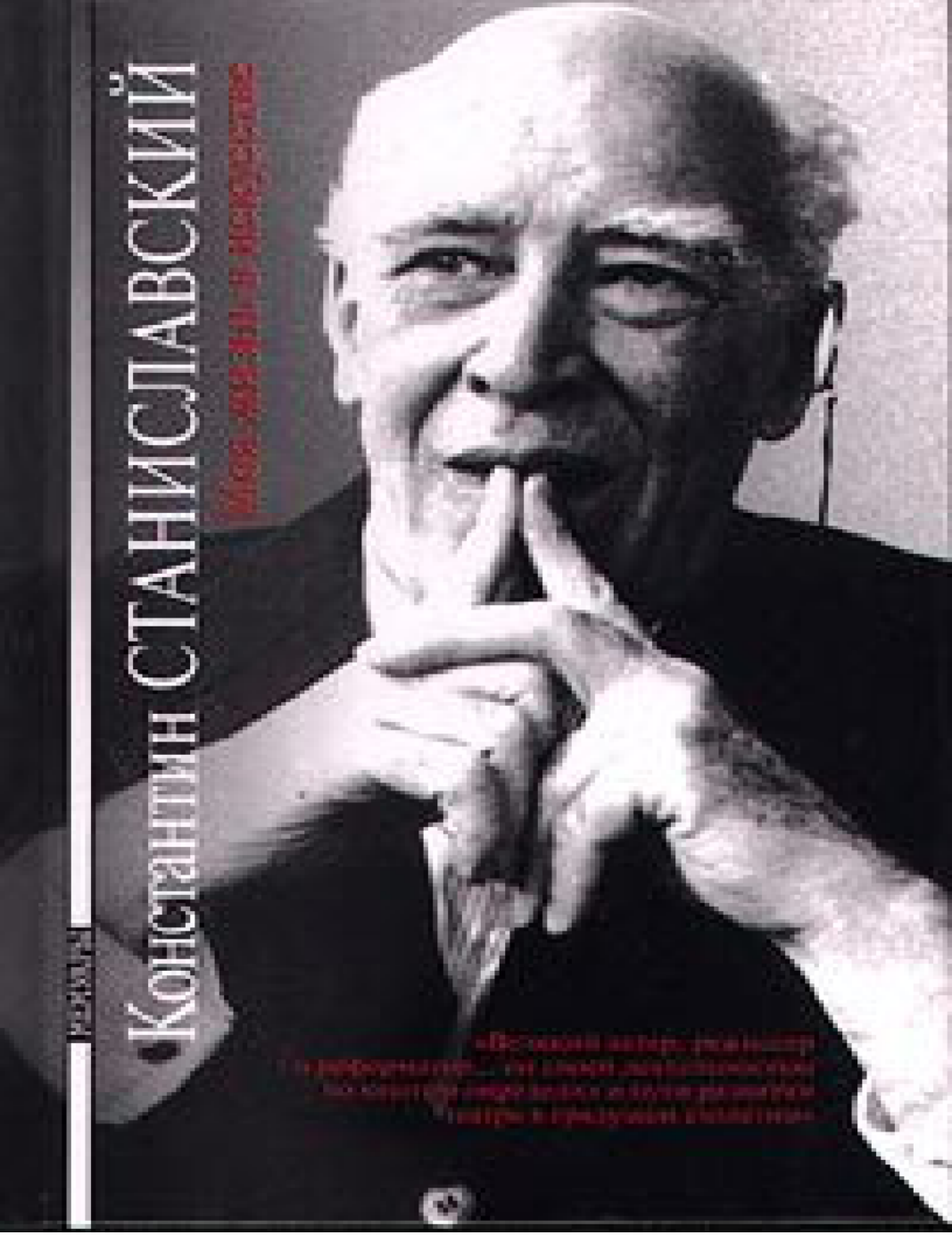
Константин СТАНИСЛАВСКИЙ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Эту книгу вот уже многие годы с трепетом берет в руки всякий, кто решил посвятить себя искусству Театра, и не только у нас в стране, но и во всем мире. Ведь Константин Сергеевич Станиславский (Алексеев, 1863-1938) – один из тех немногих, чье влияние на театральное искусство XX века невозможно переоценить. Великий актер, режиссер и реформатор, а главное – Великий Учитель, он своей деятельностью во многом определил и пути развития театра в грядущем столетии. Со страниц книги сходит человек открытый, необычайно тонко чувствующий, подчас кажущийся по-детски наивным. Но это не наивность, а та высшая степень мудрости, которая не нуждается в пространных рассуждениях и подчеркнутой многозначительности. Станиславский говорит с читателем на равных, он делится с нимсвоими трудностями, много и с юмором рассказывает о собственных ошибках и учит – умно, ненавязчиво, доброжелательно. И в учениках у него нет, не было и не будет недостатка.

- Константин Сергеевич Станиславский
  -
  - I
  - II
  - III
  - IV
  - Предисловие к 1-му изданию
  - Предисловие к 2-му изданию
  - 30).
  - РСФСР.
  - 299-306).
  - М., 1952.
  - 2.)
  - 2.)

Константин Сергеевич Станиславский

Моя жизнь в искусстве

К. С. Станиславский

Моя жизнь в искусстве К. С. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах.

Том 1 Редакционная коллегия: М. Н. Кедров (главный редактор), О. Л. Книппер-Чехова, А.

Д. Попов, Е. Е. Северин, Н. М. Горчаков, П. А. Марков, В. Н. Прокофьев, Н. А.

Абалкин, Н. Н. Чушкин.

Государственное издательство "Искусство", М., 1954

Редактор тома Н. Д. Волков

Подготовка текста и примечания Н. Д. Волкова и В. Р. Канатчиковой

О Собрании сочинений К. С. Станиславского

В истории русской культуры есть немало имен выдающихся деятелей, ученых, мыслителей, художников, которые составляют славу и гордость нации. Среди них одно из самых почетных мест по праву принадлежит Константину Сергеевичу Станиславскому. Имя Станиславского известно всему миру как имя великого реформатора театрального искусства.

Многогранный и тонкий актер, непревзойденный режиссер и театральный педагог – воспитатель нескольких артистических поколений, Станиславский был вместе с тем и выдающимся теоретиком театра. Он не только вдохновенно творил, создавал замечательные образцы театрального искусства, но и глубоко осмысливал процесс сценического творчества. В каждой новой постановке он выдвигал и решал большие и смелые задачи, имеющие принципиальное значение для всего театрального искусства.

Его эстетические взгляды, режиссерское новаторство, разработанная им система реалистического актерского творчества оказали огромное влияние на развитие мировой театральной культуры XX века.

Под сильным, неотразимым влиянием творческих идей Станиславского развивается современное театральное искусство. Это влияние становится все шире и глубже по мере того, как

укрепляется лагерь демократического искусства, растет стремление прогрессивных художников к реалистическому отображению жизни. Творческие идеи Станиславского – эстетическая программа передовой художественной интеллигенции в борьбе за сценическое искусство большой жизненной правды, за искусство, близкое и понятное народу. Они направлены против современного буржуазного упадочного искусства, против рутины, штампов, дилетантизма и ремесленничества в театре. К ним все чаще обращаются прогрессивные театральные деятели, актеры и режиссеры всех стран.

Эстетические принципы Станиславского оказывают огромное влияние на развитие театрального искусства стран народной демократии, Китайской Народной Республики, где глубоко изучаются не только труды самого Станиславского, но и многое из того, что публикуется в нашей печати о Станиславском, о его системе актерского творчества.

Особенно велико значение эстетических идей Станиславского для советской театральной культуры. В длительной и упорной борьбе со всякого рода формалистическими влияниями, враждебными реалистическому искусству, эти идеи завоевали всеобщее признание и являются сейчас прочной эстетической основой нашего театра и театральной педагогики. Классические произведения Станиславского "Моя жизнь в искусстве", "Работа актера над собой", изданные на многих языках мира, стали настольными книгами для каждого работника театра. В них обобщен опыт нескольких артистических поколений и сформулированы важнейшие положения современной театральной эстетики.

По силе влияния на современную театральную культуру Станиславский не имеет себе равных в истории мирового театра. Его авторитет в области сценического искусства можно сравнить лишь с авторитетом великого пролетарского писателя Горького в советской литературе.

Станиславский является классиком русского театра. Он дорог нам как национальный гений, творческая и научная деятельность которого представляет собой крупнейшее завоевание сценического реализма.

Вся жизнь Станиславского была непрерывным подвигом, страстным и напряженным исканием истины в искусстве. Как художник, он никогда не удовлетворялся достигнутыми результатами, как бы блистательны они ни были. Настоящее, осуществленное чаще всего казалось ему устаревшим и отсталым по сравнению с тем, что уже виделось впереди.

Станиславский был величайшим художником-новатором, открывателем новых путей в искусстве. Он всегда что-то ниспровергал, что-то страстно утверждал, пересматривал, нащупывал новое. Вне мучительных творческих поисков и страстного стремления вперед, к новым высотам в искусстве нельзя представить Станиславского ни как художника, ни как человека. Он был живым олицетворением беспокойного духа исканий в театре, беспощадной самокритики художника, высокого и требовательного отношения к искусству. Он умел видеть и находить в своем творчестве недостатки даже тогда, когда другим оно казалось образцом совершенства.

Человек кристальной душевной чистоты, Станиславский не признавал никаких компромиссов в осуществлении воспитательных задач театра. Он был непримирим к тем, кто превращал сцену в средство удовлетворения своего маленького актерского самолюбия. Презирая погоню за славой, за успехом ради успеха, он утверждал любовь к творчеству, служение общественным задачам, близость искусства народу.

Станиславский всю жизнь боролся за передовое идейное реалистическое искусство, за развитие и утверждение русской национальной школы актерской игры. В этой борьбе во всем блеске раскрылся могучий талант Станиславского, его творческие и общественные устремления.

Как художник и мыслитель Станиславский вырос на почве русской демократической культуры. Он законный преемник и продолжатель лучших традиций русского реалистического искусства XIX века, традиций Пушкина, Гоголя, Щепкина, Островского. Ему были близки и дороги эстетические воззрения великих русских революционных демократов – Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Они определили характер и направленность всех его творческих исканий.

Огромное влияние на развитие эстетических взглядов, на весь творческий путь Станиславского оказали Чехов и Горький. Драматургия Чехова и Горького помогла Станиславскому наиболее полно и последовательно воплотить в сценическом творчестве национальную сущность русского искусства, его реалистические и демократические устремления.

Начав свою творческую деятельность в условиях старой буржуазно-помещичьей России как крупнейший представитель критического реализма в театральном искусстве, Станиславский закончил ее как прославленный мастер новой, социалистической культуры, пользующийся огромной любовью и признанием своего народа. Глубокая реалистическая направленность его творчества в органическом слиянии с новым, передовым мировоззрением

советского художника, чуткое и внимательное изучение современной действительности, накопленный им огромный опыт и знания сделали Станиславского признанным учителем театра наших дней.

Станиславский, олицетворявший собою лучшие реалистические традиции русского сценического искусства, глубоко разработал многие вопросы эстетики советского театра и одним из первых применил метод социалистического реализма на практике.

Утверждение в сценическом искусстве социалистического реализма как качественно новой и высшей ступени в развитии реалистического искусства составило главный смысл и содержание его деятельности в советском театре.

Советский период является наиболее зрелым и плодотворным в научной и педагогической деятельности Станиславского. В эти годы он подводит итоги своих многолетних творческих исканий, еще раз переосмысливает весь свой прежний опыт работы в театре, ведет большую исследовательскую и педагогическую работу в области актерского творчества. И в самом Художественном театре и в многочисленных театральных студиях Станиславский передает молодежи свой опыт и знания, воспитывает новое поколение советских актеров и режиссеров драматического и оперного театра. В этой работе ярко раскрывается талант Станиславского как педагога, режиссера и идейного руководителя театра, глубокий общественный смысл его деятельности как советского художника-патриота, воспитателя театральной молодежи.

В новых социальных условиях происходит дальнейшее развитие и совершенствование "системы" Станиславского. Он очищает свою "систему" от свойственных ей ранее идеалистических наслоений и создает последовательную материалистическую теорию сценического реализма. В этой теории глубокое освещение получают вопросы идейности и художественного мастерства в сценическом искусстве. Разрабатывая свое учение об актерском творчестве, Станиславский хотел вооружить работников советского театра надежным компасом, который поможет им двигаться дальше в верном направлении и избежать ошибок в практической работе.

"Система" Станиславского – не догма, а живое, развивающееся учение. Она указывает путь дальнейшего развития и совершенствования театрального искусства.

В "системе" Станиславского глубоко разработаны эстетические основы современного театра, обязательные для каждого актера и режиссера реалистической школы. Эта

"обязательность" не только не стесняет подлинной творческой свободы художника, а, наоборот, создает необходимые предпосылки для всестороннего и глубокого раскрытия его творческой индивидуальности.

Каждый театр, всерьез озабоченный успешным решением больших задач, выдвигаемых перед нашим искусством Коммунистической партией, должен активнее и смелее использовать в своем творчестве ценнейшее наследие Станиславского. Надо уметь подчинить это наследие высокой цели советского театра – созданию на сцене полноценного художественного образа героя нашего времени. Эта задача достижима, потому что "система" Станиславского – боевое оружие искусства социалистического реализма.

Значение эстетического наследия Станиславского не ограничивается только рамками театра. На материале своего искусства Станиславский ставит и решает общие вопросы эстетики, раскрывает психологию художественного творчества, указывает пути сознательного овладения творческим процессом, глубокого проникновения в область духовной жизни человека. Как художник-экспериментатор, он делает много верных и тонких наблюдений, открытий, представляющих большой интерес для науки.

Поэтому не случайно литературное наследие Станиславского привлекает внимание не только работников искусства, но и людей науки. Трудами Станиславского интересовался великий русский ученый-физиолог И. П. Павлов, их изучают сейчас крупнейшие советские физиологи и психологи. Много ценных мыслей и полезных советов находят в его теоретических работах педагоги, писатели, художники, композиторы.

Однако опубликованными книгами и статьями далеко не исчерпывается литературное наследие Станиславского. Это только часть того большого литературного труда, который он намеревался осуществить. Чтобы передать молодому поколению все свои знания, Станиславский задумал написать многотомный труд о сценическом искусстве, в котором он хотел с исчерпывающей полнотой изложить все то, чему его научил многолетний творческий опыт актера, режиссера и педагога. Кроме вышедших и широко известных книг "Моя жизнь в искусстве", "Работа актера над собой" Станиславский готовил книгу о работе актера над ролью, предполагал написать ряд исследований о режиссуре, об искусстве оперного актера, о различных направлениях в театре, книгу о театральной этике и другие. Смерть помешала ему осуществить свой замысел до конца.

Отдельные главы, материалы и наброски к этим незавершенным книгам хранятся в литературном архиве Станиславского, оставаясь неизвестными для широкого круга читателей. Между тем эти материалы являются важным дополнением к опубликованным трудам Станиславского и представляют большой интерес для науки о театре и для практики театрального искусства. В них освещаются важнейшие проблемы актерского творчества, режиссуры, театральной этики, дается глубокая характеристика различных театральных направлений, критика буржуазного театра и т. д.

Настоящее собрание сочинений К. С. Станиславского имеет своей целью познакомить читателя не только с его классическими книгами и статьями, но и с подготовительными материалами к незавершенным книгам, ранее не публиковавшимися ценными статьями и набросками.

Эти материалы относятся к разным периодам театральной деятельности Станиславского и отражают определенные этапы его творческих исканий. Многие рукописи имеют большое количество вариантов, свидетельствующих о том, с какой требовательностью подходил Станиславский к своей научной работе. При подготовке архивных материалов к изданию в Собрании сочинений из многочисленных вариантов нужно было отобрать только те, которые с наибольшей точностью и полнотой выражают взгляды Станиславского на искусство театра. Поскольку автор не считал эти материалы окончательными в смысле своих научных выводов, публикация их должна была опираться на большую предварительную исследовательскую работу.

Необходимо было помочь читателю понять эстетические взгляды Станиславского в развитии, чтобы не принимать отдельных этапов исканий за окончательные выводы гениального мастера. Эту задачу призваны выполнить вступительные статьи и примечания.

Настоящее издание является первой попыткой собрать воедино наиболее значительное из того, что написано Станиславским по вопросам сценической теории и творческой практики современного театра. Это издание является первым в истории мирового театра собранием сочинений актера и режиссера.

Издание не претендует на полноту охвата театрального наследия Станиславского. В частности, в него не входит такой большой раздел наследия Станиславского, как режиссерские партитуры драматических и оперных спектаклей, а также стенограммы репетиций и бесед с актерами и учащимися студий.

Эти материалы не являются в полном смысле литературными сочинениями; они составят в дальнейшем содержание специальной серии книг. Лишь в виде исключения наиболее ценные стенограммы даются в качестве приложений к отдельным томам.

В Собрание сочинений вошли основные литературные труды Станиславского и значительная часть его эпистолярного наследия. Издание состоит из восьми томов.

Очень многие материалы публикуются впервые.

При составлении плана данного издания были учтены пожелания самого Станиславского, выраженные им в ряде документов. В соответствии с волей автора Собрание сочинений открывается его книгой "Моя жизнь в искусстве", в которой Станиславский рассказывает о своих творческих исканиях и излагает основы своего учения об актерском творчестве. В первом томе дается раздел приложений, где впервые публикуются отдельные главы и высказывания Станиславского, не вошедшие ни в одно издание этой книги и представляющие большой познавательный интерес.

Второй том составит книга "Работа актера над собой", часть I ("Работа над собой в творческом процессе переживания"). Существенным новшеством данного тома являются впервые публикуемые материалы, содержащие исправления и добавления к главам о действии и общении. Станиславский работал над ними незадолго до смерти, предполагая использовать их для последующих изданий книги. Эти материалы являются ценным дополнением к названным разделам "системы"; они показывают, в каком направлении шли дальнейшие искания Станиславского в области теории сценического творчества.

Третий том содержит материалы к книге "Работа актера над собой", часть II ("Работа над собой в творческом процессе воплощения"), изданные уже после смерти Станиславского. По сравнению с предыдущими изданиями этот том значительно расширен и дополнен новыми главами, найденными в литературном архиве Станиславского. Эти главы восполняют недостающие звенья в изложении "системы" и связывают первую ее часть ("работа актера над собой") со второй ("работа актера над ролью"). В соответствии с замыслом Станиславского в книгу впервые включены такие важнейшие разделы его учения о творчестве актера, как "этика и дисциплина",

"логика и последовательность". В томе дается большой раздел приложений, в котором публикуются неизвестные до сих пор рукописи, относящиеся к первой части "системы" Станиславского. Таковы, например, материалы неосуществленной книги

практических упражнений по "системе", о словесном действии, программа воспитания актера и другие.

В четвертом томе публикуются материалы незаконченной книги "Работа актера над ролью". Сюда входят: "Работа актера над ролью" на материале "Горя от ума", "Отелло" и "Ревизора" ("Реальное ощущение жизни пьесы и роли") и т. д. Эти сочинения составляют содержание второй части "системы" Станиславского. Они посвящены главнейшей проблеме театральной эстетики – созданию сценического образа. В качестве приложений в томе публикуются дополнительные материалы, характеризующие метод работы Станиславского над ролью и над спектаклем.

В пятом и шестом томах собраны статьи, речи, беседы, дневники, воспоминания. Эти материалы отражают творческий путь Станиславского, характеризуют его как выдающегося общественного и театрального деятеля, раскрывают процесс формирования и эволюции его взглядов на театральное искусство. Материалы этих томов дают представление о том, как "система", созданная Станиславским, применялась им самим в творческой практике театра. Значительная часть документов публикуется впервые. В приложениях к пятому и шестому томам в числе других материалов печатаются записи наиболее значительных высказываний Станиславского на репетициях и уроках, беседы его с деятелями театра и студийной молодежью.

Седьмой и восьмой тома посвящены эпистолярному наследию Станиславского. В них публикуются избранные письма Станиславского к деятелям искусства, литературы и науки, а также к родным, друзьям и ученикам, начиная с юношеских лет и кончая последними годами его жизни. Широко представлена переписка Станиславского с крупнейшими писателями, художниками, актерами и режиссерами современного театра.

Письма являются ценнейшим первоисточником для изучения творческой личности Станиславского, его эстетических воззрений и общественной деятельности. Они охватывают широкий круг вопросов теории и практики современного театра, раскрывают существо эстетических взглядов Станиславского. Большинство писем публикуется впервые.

Для данного издания текст литературных сочинений Станиславского сверен с рукописями и с имеющимися авторскими корректурами книг, подготовлявшихся к печати при участии Станиславского. В результате устранены опечатки и другие искажения текста, имевшиеся в предыдущих изданиях. В конце каждого тома даются примечания научно-исследовательского и справочного характера.

При подготовке Собрания сочинений К. С. Станиславского

использованы материалы Музея МХАТ СССР им. М. Горького, Дома-музея К. С. Станиславского, Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, Центрального государственного литературного архива, Государственного центрального театрального музея им. А. А.

Бахрушина, архива Государственной Третьяковской галереи, Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Института русской литературы Академии наук СССР (Пушкинский дом), Центрального государственного исторического архива в Ленинграде, Ленинградской театральной библиотеки им. А. В. Луначарского, Ленинградского театрального музея, Государственного Русского музея, архива А. М.

Горького, Дома-музея А. П. Чехова в Ялте, Государственного музея Л. Н. Толстого, архива Московской государственной консерватории, Государственного центрального музея музыкальной культуры, музея Государственного театра им. Евг. Вахтангова, а также материалы частных коллекций.

Собрание сочинений подготовлено Комиссией по изданию трудов К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Государственного научно-исследовательского института театра и музыки и Московского Художественного академического театра СССР им. М. Горького в составе научных сотрудников В. Н. Прокофьева (руководитель комиссии), В. Я. Виленкина, Н. Д.Волкова, А. П. Григорьевой, Г. В. Кристи, Н. Н.

Чушкина.

Редакционная коллегия

Комиссия по изданию трудов К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Книга К. С. Станиславского "Моя жизнь в искусстве"

I

"Моя жизнь в искусстве" – классическое произведение мировой театральной литературы. Среди множества мемуаров деятелей театра нет книги, равной по своему идейному богатству, по силе и ясности художественного изложения книге Константина Сергеевича Станиславского.

Свои воспоминания Станиславский писал не ради воспоминаний. Ему абсолютно чуждо бесстрастие летописца. Рассказывая о прошлом, он всеми помыслами обращен к настоящему и будущему. Дух борьбы за жизненное, правдивое искусство пронизывает каждую страницу автобиографии великого реформатора театрального искусства.

Из своей многообразной жизни в искусстве Станиславский отбирает только те факты, которые помогают раскрытию его основной творческой темы. Останавливается ли он на сыгранной им роли или осуществленной постановке – он делает это во имя тех принципов сценического реализма, утверждению которых он как актер, режиссер и мыслитель отдал весь свой гигантский труд.

"Моя жизнь в искусстве" написана суровым и мужественным пером. Взыскательный и требовательный художник, Станиславский исключительно строг ко всему, что касается театра. Уже на склоне дней, обращаясь к молодежи, он пишет: "Вы, мои молодые друзья, должны вносить в храм искусства все лучшие человеческие мысли и побуждения, отряхивая на пороге мелкую пыль и грязь жизни".

В своем творчестве Станиславский предельно самокритичен. Он никогда не увлекается своими победами и не скрывает своих поражений. Каждая ошибка – для него урок, каждая победа – лишь ступень к дальнейшему совершенствованию. Он не терпит никаких компромиссов или смягчающих обстоятельств. По отношению к себе он всегда остается неподкупным и нелицеприятным судьей.

Творческий путь Станиславского был порою тернист и труден. Он знал и временные заблуждения и досадные срывы. Но его путеводной звездой была жизненная правда, и она неизменно выводила его на верную дорогу из тупиков дурной театральной условности. В театре он любил только то, что "способствует артистам и спектаклю воссоздать жизнь человеческого духа в самой пьесе и в отдельных ее ролях".

Поэтому он стремился отражать на сцене действительность в

ее самых существенных и типических проявлениях. Пристально вглядываясь в окружающую его жизнь, он добивался того, чтобы искусство было понятным и близким народу. О театре для народа он мечтал еще в конце прошлого века, когда вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко создавал Художественно-общедоступный театр. Театр с большой буквы он строил сам и помогал строить другим в годы после Великой Октябрьской социалистической революции, когда в нашей стране были созданы небывалые условия для расцвета искусства. В своем творчестве Станиславский всю жизнь оставался истинным и преданным слугой народа.

Когда Станиславский пришел к мысли о необходимости создания науки о принципах и методах жизненно правдивой актерской игры (будущей "системы" Станиславского), он создавал свое учение на основе тщательно изученной и проверенной практики.

Практика была гранитным фундаментом его теории, единство теории и практики – непреложным условием его научной и педагогической деятельности. Законы правдивого сценического творчества Станиславский искал упорно и настойчиво. Он сравнивал себя с золотоискателем, "которому сперва приходится долго странствовать по непроходимым дебрям, чтобы открыть места нахождения золотой руды, а потом промывать сотни пудов песку и камней, чтобы выделить несколько крупинок благородного металла". Каждый открытый им закон актерского творчества Станиславский проверял годами, основываясь не только на своем опыте, но и на опыте своих славных предшественников и современников. Он многое почерпнул из высказываний о театре Пушкина и Гоголя, Щепкина, Белинского и Островского. Он пополнял свои знания чтением книг об актерском искусстве, написанных выдающимися мастерами западноевропейской сцены. Он любил вести долгие беседы о волновавших его вопросах с Чеховым, Горьким, Немировичем-Данченко. С Горьким он делился своими радостями и тревогами художника. Горькому он читал в 1911 году свои ранние записи по теории сценического творчества.

Станиславский стремился свести законы творческой природы артиста в одну цельную и стройную систему. Первая часть этой системы – "внутренняя и внешняя работа артиста над собой", вторая – "внутренняя и внешняя работа над ролью". Задумав многотомный труд о мастерстве актера, Станиславский говорил, что его книга "Моя жизнь в искусстве" является первым томом этого труда, вступлением к нему, его "предисловием".

Оставаясь книгой воспоминаний, "Моя жизнь в искусстве"

имеет несомненную научную ценность. На живых примерах своей актерской и режиссерской деятельности Станиславский убедительно показывает, как в горниле его художественных исканий выковывался тот метод актерской работы, который получил всемирную известность, как подлинно научная "система" Станиславского.

Станиславский не любил, когда его "систему" воспринимали понаслышке и поверхностно. Он отлично понимал, каких огромных усилий потребует проведение "системы" в жизнь. И в этом смысле одна из глав "Моей жизни в искусстве", посвященная как раз этому вопросу, при всей своей сдержанности кажется глубоко драматичной.

Правильное творческое самочувствие, над созданием которого долгие годы бился Станиславский в своей экспериментальной работе, требовало громадной силы воли.

Это громадное волевое напряжение Станиславского в его творческой работе режиссера и артиста, в его поисках воплощения жизни человеческого духа на сцене мы видим на протяжении почти всех воспоминаний Станиславского. Когда вслед за "Моей жизнью в искусстве" вышли теоретические труды Станиславского, его первая книга еще более была оценена читателями как лучшее введение в его "систему".

Автобиографические рассказы Станиславского о самом себе явились своего рода первыми записями многих из тех уроков, о которых мы прочитали в дневнике ученика в "Работе, актера над собой" и в "Работе актера над ролью".

Эстетику театра Станиславский никогда не отрывал от этики. Он придавал огромное значение моральному облику актера. В одной из своих ранних рукописей, так и озаглавленной "Этика", Станиславский писал, что "роль актера не кончается с опусканием занавеса – он обязан и в жизни быть носителем и проводником прекрасного". И в "Моей жизни в искусстве" уделено немало внимания этическим вопросам. С гневом обрушивается Станиславский на доморощенных гениев, у которых нет никакого духовного багажа. Воспитатель молодежи, чуткий педагог, он неизменно требует от актеров "прежде всего научиться любить искусство в себе, а не себя в искусстве", "понимать и любить жестокую правду о себе". И сколько такой "жестокой правды о себе" содержит "Моя жизнь в искусстве"!

Борясь за жизненную правду в театре, Станиславский последовательно выступает как непримиримый враг формализма. Изощренность внешней художественной формы, которую насаждали формалисты 1920-х годов, Станиславский считает "порождением гурманства и изысканности зрителя прежней,

буржуазной культуры". Станиславский утверждает, что "пролетарский зритель стремится туда, где можно посмеяться и поплакать подлинными слезами, идущими изнутри". В таком театре должна показываться "жизнь человеческого духа, выраженная в простой и понятной, незамысловатой, но сильной и убедительной форме". Он презирает мнимое новаторство с его трюкачеством, все эти наклеенные носы, серебряные и золотые волосы, всю эту вычурность и "футуристическую раскраску лиц". "Содержательная простота богатой фантазии" – вот чего требует от театра Станиславский. И он считает опасным и вредным предрассудком утверждение, "будто внешнее искусство, внешняя игра актера необходимы пролетарию".

Безжалостно разоблачает Станиславский псевдомастерство актеров формалистического театра. Претензии актеров-формалистов делать на сцене "всё" он считает сплошным дилетантизмом. Станиславский всегда испытывал отвращение к дилетантизму.

Знакомясь с игрой актеров "новой формации", он был поражен тем, что "наравне с новой сценической формой на сцену к актерам вернулись совершенно изношенные приемы внешнего театрального наигрыша с холодной душой, унаследованные от старинных французских мелодрам и "вампуки". Истинный актер должен прежде всего изучать, как органически творится роль. Он должен непрерывно совершенствовать внутреннюю и внешнюю технику и никогда не забывать, что "не существует искусства, которое не требовало бы виртуозности, и не существует окончательной меры для полноты этой виртуозности". Такой меры не существовало никогда для самого Станиславского. И его книга "Моя жизнь в искусстве" с необычайной полнотой показывает непрестанную работу великого артиста над своим актерским мастерством, над методом создания реалистических образов на сцене.

Когда в 1915 году Станиславский – по его убеждению – "жестоко провалился" в роли Сальери в пушкинском спектакле Художественного театра, он воспринял свою неудачу как призыв к дальнейшему изучению основ сценического искусства. С присущей ему настойчивостью он начинает усиленно работать над речью и голосом. И хотя это был для него мучительный период, он назвал эту главу своих воспоминаний энергичными словами: "Актер должен уметь говорить".

Для Станиславского творчество всегда являлось "полной сосредоточенностью всей духовной и физической природы" художника. Он требует, чтобы актеры каждый свой шаг на сцене, каждое выступление подвергали предварительной очистке через

"фильтр артистического чувства правды". И хотя в своих воспоминаниях Станиславский все время остается в сфере театра, его мысли о творческом процессе смело могут быть отнесены и к другим областям художественного творчества. Поэтому каждый деятель искусства, добивающийся в своих произведениях жизненной правды, находит в книге воспоминаний Станиславского неоценимое подспорье для своей собственной работы.

Эта широта духовных горизонтов – одно из прекраснейших достоинств книги Станиславского "Моя жизнь в искусстве".

Станиславский никогда не считал, что его воспоминания являются историей Художественного театра. Для него это только описание его собственных художественных исканий. И тем не менее "Моя жизнь в искусстве" остается драгоценным первоисточником для изучения творческого пути МХТ. Здесь мы найдем волнующие рассказы и о знаменательной встрече Станиславского с Немировичем-Данченко, и об организации Художественно-общедоступного театра, о подготовке и начале первого сезона 1898/99 года. Станиславский намечает в дальнейшем периодизацию работы театра за первую четверть века его существования (1898-1923). Творческую работу театра он делит на следующие периоды: первый период – начиная с 1898 года до революции 1905 года; второй – от 1906 года до Великой Октябрьской социалистической революции; третий – от октября 1917 года "до наших дней", то есть до 1923 года включительно. Особенно подробно останавливается Станиславский на первом периоде, который называет периодом исканий театра. По его образному выражению, "линии творческих исканий, точно шнуры в жгуте, расходились, снова сходились и переплетались между собою".

Первым по времени направлением творческих исканий Художественного театра Станиславский считал направление историко-бытовое. Сюда он относит "Царя Федора Иоанновича", "Смерть Иоанна Грозного", впоследствии "Юлия Цезаря" и ряд других постановок. Линию фантастики выражает "Снегурочка", а позже "Синяя птица". Пьесы Ибсена в репертуаре МХТ (кроме "Доктора Штокмана") были для Станиславского проявлением символизма и импрессионизма. С "Чайки" начинается линия интуиции и чувства, к которой относятся и все остальные пьесы Чехова ("Дядя Ваня", "Три сестры", "Вишневый сад", "Иванов"). Особо выделяет Станиславский общественно-политическую линию театра, в утверждении которой имел исключительное значение Горький. "Главным начинателем и создателем общественно-политической линии в нашем театре был А. М.

Горький", – говорит Станиславский.

Первой зарницей общественно-политического направления в жизни Художественного театра оказался "Доктор Штокман" Ибсена, поставленный в сезон 1900/01 года. По мнению Станиславского, это вышло случайно. "Доктор Штокман" превратился в "революционную пьесу" потому, что "в то тревожное политическое время – до первой революции – было сильно в обществе чувство протеста", и хотя Штокман как личность сам по себе далек от революции, "но, – замечает Станиславский, – Штокман протестует, Штокман говорит смело правду, – и этого было достаточно, чтобы сделать из него политического героя". Успех спектакля во многом определяло замечательное исполнение Станиславским заглавной роли. Решающую же роль в судьбе "Доктора Штокмана" как политического спектакля сыграли общественные события и настроения.

Станиславский делает следующий знаменательный вывод: "Пьеса и спектакль, которые становятся возбудителями общественных настроений и которые способны вызвать такой экстаз в толпе, получают общественно-политическое значение и имеют право быть причисленными к этой линии нашего репертуара".

Подлинным торжеством общественно-политической линии в творчестве Художественного театра были первые пьесы Горького – "Мещане" и особенно "На дне", написанные молодым Горьким под влиянием настойчивых убеждений Станиславского и Немировича-Данченко.

В своей книге Станиславский сравнительно подробно останавливается на постановке обеих горьковских пьес. Анализируя причины, почему "Мещане" не имели большого успеха, а "На дне" имело потрясающий успех, он вновь и вновь подчеркивает, что "в пьесах общественно-политического значения особенно важно самому зажить мыслями и чувствами роли, и тогда сама собой передастся тенденция пьесы". В "Мещанах" такого полного слияния замысла автора и творчества театра не произошло. В пьесе "На дне" театр, по выражению Станиславского, проник "в душевные тайники самого Горького". Это обусловило не только восторженный прием спектакля зрителями первых представлений, но и полувековую жизнь этого спектакля. До сих пор "На дне" остается в репертуаре Художественного театра в первоначальной постановке 1902 года.

Очень много страниц посвящает Станиславский в своих воспоминаниях постановкам чеховских пьес и самому Чехову. Пьесы Чехова были близки и дороги Станиславскому не только по

своим художественным достоинствам, по драматургическому новаторству, но и потому, что Чехов был для Станиславского провозвестником надвигающейся бури, прихода новой жизни, которую Аня в "Вишневом саде" встречает звонким молодым приветствием: "Здравствуй, новая жизнь!" Станиславский говорит, что "Вишневый сад" – живая для нас, близкая, современная пьеса, что голос Чехова звучит в ней бодро, ибо сам он смотрит не назад, а вперед. В неизданных отрывках из чеховских глав "Моей жизни в искусстве" Станиславский резко возражает тем, кто считает, что Чехов якобы не мог понять революции и новой жизни, ею создаваемой.

Станиславский пишет: "Ведь поняли же его сверстники, уцелевшие от прежней эпохи, те же чеховские люди, которых он так хорошо описывал; между ними есть близкие его друзья и поклонники. Почему многие из них восприняли новую жизнь, а сам Чехов не мог бы это сделать?" Именно такой путь прошел сам Станиславский, сверстник Чехова, полно и широко принявший революцию и новую жизнь и так много сделавший для своего народа, для своей Родины.

Второй период жизни Художественного театра – 1906-1917 годы – был для Станиславского временем, когда он продолжал "свой путь, полный сомнений и беспокойных исканий". На пути этих исканий лабораторного характера он ставит такие, по его выражению, "ирреальные" произведения, как "Драма жизни" Гамсуна и "Жизнь Человека" Леонида Андреева, и приходит к полному разочарованию в этих экспериментах. С присущей ему искренностью он говорит: "Оторвавшись от реализма, мы – артисты – почувствовали себя беспомощными и лишенными почвы под ногами".

Не нашел этой почвы Художественный театр и в "Гамлете", для постановки которого был приглашен английский режиссер – мистик и эстет – Гордон Крэг. "В результате, – пишет Станиславский, – новый тупик, новые разочарования, сомнения, временное отчаяние и прочие неизбежные спутники всяких исканий".

В годы реакции Художественный театр сохранял и совершенствовал свое реалистическое искусство главным образом в постановках русской классики. Глава книги, посвященная спектаклю "Месяц в деревне", относится к лучшим описаниям применения "системы" Станиславского на практике.

Выход из того тупика, в котором очутился Художественный театр накануне 1917 года, дала Великая Октябрьская социалистическая революция. Между артистами и широкой демократической публикой создалась теплая связь. Этот момент

встречи театра с многомиллионным новым зрителем Станиславский называет важным для театра историческим моментом. И несмотря на то, что Художественный театр в первые годы после революции испытывал серьезные творческие трудности (часть его труппы, выехавшая на гастроли в Харьков, оказалась на несколько лет отрезанной от Москвы фронтами гражданской войны), Станиславский и Немирович-Данченко, поддерживаемые партией и правительством, хранили Художественный театр как народное достояние, нащупывали пути сближения театра с революционной действительностью. Последние главы книги "Моя жизнь в искусстве" посвящены борьбе за высокую духовную культуру актера, борьбе за подлинное реалистическое мастерство. Станиславский знал, что только этим путем может быть создан театр больших мыслей и чувств, театр, понятный и нужный новому, народному зрителю.

II

В истории литературных трудов Станиславского книга "Моя жизнь в искусстве" занимает совершенно особое место. Это по существу его литературный первенец, созданный и увидевший свет в советскую эпоху. Правда, и до революции Станиславский не раз брался за перо писателя и в его архиве сохранилось немало театральных дневников и рукописей, посвященных по преимуществу различным этапам в развитии его "системы", но в большинстве случаев эти работы оставались незаконченными, а публикации на страницах газет и журналов его небольших статей, речей, бесед или отдельных очерков носили единичный характер. Так, например, оборвалось печатание очерков "Начало сезона" в журнале "Русский артист" в 1907-1908 годах.

Начало широкой литературной деятельности Станиславского может быть отнесено к двадцатым годам. В 1921 году в журнале "Культура театра" была опубликована его большая теоретическая статья "Ремесло", имеющая важное значение для раскрытия основ сценического искусства. Однако по-настоящему Станиславский как выдающийся писатель по вопросам театра раскрылся через несколько лет, когда появилась его первая книга, "Моя жизнь в искусстве", сразу получившая всеобщее признание.

Эту книгу Станиславский начал писать в 1923 году, когда ему исполнилось 60 лет.

Он находился в это время вдали от родины: Художественный театр совершал гастрольную поездку по Европе и Северной Америке. Из этой поездки театр вернулся в Москву в конце лета 1924 года.

Работать над книгой в условиях заграничных гастролей было исключительно трудно, так как почти все время Станиславского поглощалось спектаклями, репетициями, административными и режиссерскими обязанностями, переездами из города в город.

Тем не менее Станиславский отдавал книге каждую свободную минуту. Даже в те дни, когда у него было два спектакля, он диктовал машинистке заранее подготовленный текст и перед утренником и в промежутке между спектаклями. Созданию книги он отдал и весь свой летний отдых 1923 года. Поскольку книга должна была выйти впервые на английском языке и в короткий срок, Станиславскому не удалось высказать очень многое из того, чем ему хотелось поделиться с читателем. В феврале 1924 года книга в ее первой редакции была закончена и в мае 1924 года в английском переводе опубликована одним из

американских издательств.

По возвращении в Москву Станиславский незамедлительно приступил к подготовке русского издания "Моей жизни в искусстве". Эта подготовка скоро превратилась в столь радикальную переработку книги, что ее во многих отношениях можно считать заново написанной. Об этом сам Станиславский говорит в одном из своих писем (январь 1925 года). Называя первоначальную редакцию "слишком наивной", он сообщает: "А я закончил совершенно новую редакцию, которая вышла несомненно удачнее, интереснее и нужнее американской". Таким образом, только редакцию 1925 года можно считать окончательной.

В своем завершенном виде "Моя жизнь в искусстве" вышла впервые в Москве летом 1926 года. Больше к своей книге Станиславский как автор не возвращался, сделав лишь для второго издания 1928 года несколько исправлений чисто фактического характера. Последний раз при жизни Станиславского "Моя жизнь в искусстве" вышла в 1936 году, опять-таки без каких-либо добавлений. Поэтому хронологической гранью содержания его мемуаров так и остался 1924 год – год возвращения Художественного театра из его триумфальных заграничных гастролей, когда театр показал за рубежом во всей мощи и красоте величие русского драматического искусства.

Так за пределами "Моей жизни в искусстве" остался последний этап творческой деятельности Станиславского – годы 1925-1938, время нового расцвета гения великого художника-патриота. Как раз в этот период Станиславский-режиссер создает такие крупнейшие спектакли, как "Бронепоезд 14-69", "Горячее сердце", "Женитьба Фигаро", "Мертвые души". Его режиссерские уроки молодым постановщикам в эти годы исключительно щедры. Его воображение кажется неистощимым. Много сил он отдает и оперному театру своего имени, выросшему из скромной студии при Большом театре.

Здесь он ставит "Царскую невесту", "Бориса Годунова", "Майскую ночь", "Кармен",

"Севильского цирюльника". И здесь он так же щедро преподает "режиссерские уроки" начинающим режиссерам оперной сцены.

Тяжелая сердечная болезнь, начавшаяся в 1928 году, прерывает навсегда актерскую деятельность Станиславского, но он неутомимо продолжает работать как режиссер, педагог, ученый. Он пишет свои книги о работе актера над собой и над ролью. В новой оперно-драматической студии он воспитывает театральную молодежь, отдавая ей все накопленные им знания,

весь свой богатейший творческий опыт.

Этот необычайный по широте круг творческой деятельности Станиславского в последний период его жизни говорит о второй молодости великого художника. Когда в 1938 году Станиславскому исполняется 75 лет, он по-прежнему остается художником, для которого не наступила пора покоя. Еще много новых книг о творчестве актера замышляет Станиславский, еще много сил, знаний, опыта стремится отдать народу. Этим стремлением пронизана и книга "Моя жизнь в искусстве", которая знаменательно заканчивается главой, носящей название "Итоги и будущее".

III

Книга Станиславского "Моя жизнь в искусстве" обладает исключительными литературными достоинствами. Язык Станиславского прост, чист и прозрачен. Только там, где нужно ярче раскрыть свою мысль, Станиславский прибегает к образным сравнениям, черпая их из самых различных областей жизни. И это придает его высказываниям красочность и сочность.

У Станиславского как писателя необыкновенно зоркое зрение. В каждом человеке, которого он описывает, он берет только типичное и характерное. Особенно это мастерство литературного портрета чувствуется у Станиславского, когда он говорит о прославленных мастерах Малого театра, который в его юности лучше всяких школ повлиял на его духовное развитие. Но Станиславский и здесь никогда не увлекается только внешними зарисовками. Он говорит, пусть в немногих словах, о творческой природе корифеев Малого театра. Вот он описывает игру талантливейшего комика Живокини и немедленно выделяет основной "секрет" Живокини – умение быть трагически-серьезным в самых комических местах роли. "Когда, – пишет Станиславский, – он начинал страдать, метаться, взывать о помощи со всей искренностью своего таланта, становилось нестерпимо смешно от серьезности его отношения к шуму из пустяков". Эту способность "смешить серьезом" потом великолепно показал и сам Станиславский, когда ему пришлось играть Аргана в "Мнимом больном" Мольера.

В колоритном рассказе о Надежде Михайловне Медведевой, которую Станиславский называл "характерной актрисой милостью божией", он говорит о ее наблюдательности, столь необходимой для характерной артистки. И эту наблюдательность иллюстрирует отдельными эпизодами, восхищаясь яркой способностью Медведевой создавать живые фигуры людей, детской непосредственностью ее в отношении к жизни.

Из всех великих актрис, которых ему пришлось видеть, Станиславский выше всех ценил Ермолову. С ней он и сам выступал на сцене. Станиславский пишет: "Мария Николаевна Ермолова – это целая эпоха для русского театра, а для нашего поколения – это символ женственности, красоты, силы, пафоса, искренней простоты и скромности". Давая превосходную характеристику внутренних и внешних данных артистического гения Ермоловой, Станиславский говорит и о самом "зерне" творчества Ермоловой, о том, что, не будучи характерной

артисткой, Ермолова в каждой роли "давала всегда особенный духовный образ, не такой, как предыдущий, не такой, как у всех".

Встречая на своем веку немало великих людей в различных областях искусства, Станиславский говорил, что "даже при поверхностном общении с великими людьми сама близость к ним, невидимый обмен душевных токов, их иногда даже бессознательное отношение к тому или другому явлению, отдельные восклицания или брошенное слово, красноречивая пауза оставляют след в наших душах". Такой след в душе Станиславского оставили его встречи в молодые годы с А. Г. Рубинштейном, которого он так ярко описал в "Моей жизни в искусстве" в главе "Музыка". Первое яркое впечатление от Рубинштейна (сравнение композитора с "царственным хищником" – львом) развернуто Станиславским в целостный рисунок. Этот литературный портрет напоминает замечательный портрет Рубинштейна работы Репина. Описание Рубинштейна за дирижерским пультом достигает у Станиславского живописной пластичности. Огонь взгляда Рубинштейна, длинные волосы, закрывающие в движении половину его лица, точно львиная грива, и те моменты, когда "его руки, голова, все туловище, словно с хищными порывами, бросались в разные стороны разбушевавшегося оркестра", – все это, запечатленное Станиславским в его памяти, он сумел ярко передать и в своих рассказах о встречах с Рубинштейном.

Когда Станиславский считает необходимым дать подробное описание того или иного спектакля, читателю кажется, что он превращается в зрителя, перед которым раздвигается театральный занавес. Вспоминая о "Снегурочке", Станиславский скромно говорит: "Набросаю несколько моментов постановки", а начинается его описание пролога – и оживает сказочный лес с целой семьей леших, с дедом Морозом и его дочкой Снегурочкой, играющей с черным медведем. И все это сделано по-режиссерски, с пояснениями, как достигнут тот или иной эффект. Начинается первое действие "Юлия Цезаря" – и под пером Станиславского, возникает целая картина: улица Рима с рядами лавок, парикмахерской, мастерской оружейника.

Движется шумная толпа, торгуются продавцы и покупатели, шествуют матроны, пробегают куртизанки. И обо всем этом Станиславский говорит сочно, ярко, как будто сам он только что прошел по улице древнего Рима. Такие же замечательные рассказы о спектаклях можно найти во многих главах книги.

Останавливаясь на собственных выступлениях в отдельных ролях, Станиславский не только вспоминает конкретные подробности своего исполнения, но рассматривает каждую свою

работу с точки зрения самых основ сценического искусства. В "Каменном госте" Пушкина ему пришлось играть сначала Дон Карлоса, а потом Дон Гуана, и он не мог себе простить, что, играя эти "испанские роли", он соблазнился внешней красивостью и это толкнуло его как артиста назад. Он так и называет эту главу: "Два шага назад".

Особенно подробно рассказывает Станиславский в книге "Моя жизнь в искусстве" о своей артистической работе в Московском обществе искусства и литературы. Здесь почти каждая роль служит для Станиславского решением определенной творческой задачи. Он играет роль Анания в "Горькой судьбине" Писемского – и для него это оказывается уроком сценической выдержки. Умение сдерживать себя до тех пор, пока хватает сил, подниматься в гору от самых низких к самым верхним нотам, передавать постепенное нарастание чувства – все это Станиславский считал своим первым артистическим багажом. Играя генерала Имшина в пьесе Писемского "Самоуправцы", Станиславский пришел к выводу, что нельзя красить роль одной краской и что "черная краска только тогда станет по-настоящему черной, когда для контраста хотя бы кое-где пущена белая". Это свое открытие Станиславский облекает в чеканную фразу: "Когда играешь злого, ищи – где он добрый".

Афористичность, сжатость, лаконичность вообще присущи литературному стилю Станиславского, когда он формулирует свои основные мысли. У Станиславского есть характерное признание: "Хорошие слова, – говорит он, – приходят не тогда, когда во что бы то ни стало хочешь их сказать, а тогда, когда о них не думаешь, когда они сами становятся нужными. Так, например, я не умею философствовать, создавать афоризмы – один, наедине сам с собой. Но когда приходится доказывать свою мысль другому, тогда философия становится мне нужна ради доказательства, и афоризмы являются сами собой".

Воспоминаниям Станиславского присуща удивительная динамичность. И самого Станиславского читатель видит все время в развитии, в движении, в становлении его общественных и художественных взглядов. Этот творческий рост художника и человека отражен и в архитектонике "Моей жизни в искусстве". Каждая из ее частей носит название определенного артистического возраста. Артистическое детство сменяется артистическим отрочеством, артистическая юность переходит в артистическую зрелость. И когда следишь за творческой жизнью Станиславского в годы зрелости, то понимаешь, что она никогда бы не превратилась у него в артистическую старость. Работая в последние годы над изучением внешней и внутренней техники

сценического искусства, он хорошо знал, что художник не может стареть, ибо, по его словам, чем больше будет жить артист, тем он будет в этой области "опытнее и сильнее".

IV

Для нового издания "Моей жизни в искусстве" в качестве первого тома Собрания сочинений К. С. Станиславского предполагалось сверить печатный текст книги с теми рукописными и корректурными материалами, которые относятся к 1-му изданию 1926 года. Однако эта текстологическая задача оказалась почти неразрешимой, так как в архиве Музея Московского Художественного театра сохранилась лишь небольшая часть рукописи, гранок и верстки. Не сохранилась и рукопись первоначальной редакции 1924 года. Текст "Моей жизни в искусстве" воспроизводится в первом томе Собрания сочинений по последнему прижизненному изданию 1936 года.

Тем не менее работа в архиве Музея МХАТ не оказалась бесплодной, так как удалось обнаружить ряд неопубликованных глав и отрывков, представляющих несомненную ценность. Это дало возможность снабдить первый том особым приложением, в котором печатаются важнейшие из вновь найденных материалов.

Среди новых публикаций следует в первую очередь выделить высказывания Станиславского о творчестве Чехова. Когда в 1920-х годах вульгарные "социологи" пытались объявить творчество Чехова устаревшим и утратившим всякое значение для революционного времени, Станиславский со всей искренностью и взволнованностью встал на защиту великого писателя. Выше уже приводился один из этих замечательных отрывков. В другом ранее неизвестном высказывании Станиславский подробно развивает мысль о Чехове как о певце "светлых надежд и чаяний". "Чехов не отсталый буржуа, – пишет Станиславский, – а, напротив, слишком далеко смотрящий вперед идеалист-мечтатель". И далее читаем: "Без Чехова – нельзя, как нельзя без Пушкина, Гоголя, Грибоедова, Щепкина. Это – основные столпы, на которые всей тяжестью опирается здание нашего храма искусства".

Очень значительны варианты главы "Малый театр", где с чувством горячего патриотизма Станиславский говорит о равнодушии Европы и Америки, которые не дали себе труда понять, что Малый театр щепкинской поры ни в чем не уступает прославленным театрам Франции, Италии, Германии, Англии.

По-новому ставит Станиславский проблему работы художника в театре в главе "Спор с художником". Со всей резкостью Станиславский требует, чтобы художники работали вместе с театром "по-режиссерски, по-актерски над анализом

пьесы, над познаванием ее жизни". Станиславский не скрывает своего возмущения теми декораторами, которые пользуются театром как рамой для показа своих полотен.

Таких художников он называет жильцами, которые хотят стать хозяевами.

Не публиковавшаяся ранее глава "Климентовский спектакль" раскрывает истоки работы Станиславского в музыкальном театре, утверждение им принципов реализма в оперном спектакле. Рассказ Станиславского о его столкновении с чиновниками из Конторы императорских театров по поводу характера костюмов в сцене "У монастыря" в опере "Иван Сусанин" наглядно рисует застой и рутину, которые царили на казенной сцене в конце прошлого века. Подобное же свидетельство о театральном застое 1890-х годов мы находим в отрывке, относящемся к основанию Художественного театра.

В варианте главы "Знаменательная встреча" Станиславский дополняет новыми чертами характеристику Владимира Ивановича Немировича-Данченко как одного из борцов с театральной рутиной. Высоко ценя литературный, критический, режиссерский талант Немировича-Данченко, Станиславский видит в нем идеального директора – руководителя такого театра, который отвечал бы идейным запросам передового демократического зрителя. Ради этого зрителя и создавали Станиславский и Немирович-Данченко Художественно-общедоступный театр.

Ряд существенных замечаний по психологии актерского творчества мы находим во вновь найденных отрывках. Особенно значителен неизвестный ранее рассказ Станиславского о его работе над ролью Крутицкого в комедии Островского "На всякого" мудреца довольно простоты". Здесь Станиславский вводит читателя в свою творческую лабораторию в период создания одного из своих лучших сценических образов и на конкретном примере показывает, какое огромное значение в жизни художника сцены имеют непосредственные впечатления.

Главу "Отелло" обогащает изумительное по глубине анализа и художественной выразительности вновь найденное описание игры Сальвини в роли Отелло. Ничто не ускользает от пристального внимания Станиславского: им отмечены и восточная мягкость Отелло – Сальвини, и быстрота, с которой он выхватывает свой ятаган, и оттенки любовных сцен с Дездемоной, и ленивое поигрывание гусиным пером в разговоре с Яго. Следя за описанием Станиславского, видишь во всей силе и полноте "тяжелую и грубую бронзу" игры великого актера, которого Станиславский называл королем трагиков.

В приложениях дается также глава, посвященная знаменитому немецкому артисту Эрнсту Поссарту, неоднократно приезжавшему на гастроли в Россию. Отдавая должное Поссарту как мастеру высокой комедии, Станиславский остается холоден к его трагическим образам. Он ясно видит, как Поссарт заменяет внешней техникой психологическое раскрытие образа, как чужда эффектной и виртуозной игре Поссарта глубина жизненной правды.

Ряд строк, принадлежащих самому Станиславскому, найдет читатель и в примечаниях, впервые сопровождающих текст книги "Моя жизнь в искусстве". Рассказ Станиславского о том, как он работал над техникой речи старого барона в "Скупом рыцаре", записанные им подробности сотого представления "Царя Федора", сжатые характеристики отдельных деятелей Художественного театра (А. Р. Артема, М. А.

Самаровой, Г. С. Бурджалова) – все это интересные дополнения к основному тексту книги.

Кроме примечаний, новое издание снабжено хронологическими списками ролей и постановок Станиславского. Начиная со 2-го издания, "Моя жизнь в искусстве" по указанию Станиславского иллюстрировалась фотоснимками, отражающими его жизнь и творчество. Иллюстративный материал, заново пересмотренный и существенно пополненный, дается и в первом томе Собрания сочинений Станиславского.

Нет нужды говорить о том, как велико и плодотворно значение книги "Моя жизнь в искусстве" для развития советской театральной культуры, для воспитания артистической молодежи, для углубления творчества мастеров старших поколений.

Переведенная на многие иностранные языки, "Моя жизнь в искусстве" стала настольной книгой и для прогрессивных театральных деятелей всего мира. Ее читают и перечитывают в странах народной демократии. Она издана в Китайской Народной Республике. Ее переводы не раз публиковались в Англии и Франции, Америке и Японии, Финляндии и других зарубежных странах.

Новое издание "Моей жизни в искусстве", являясь первым томом Собрания сочинений Станиславского, по праву открывает серию трудов Станиславского, посвященных его учению о творчестве актера – создателя жизненно правдивых художественных образов. Для художников сцены эта книга, овеянная духом борьбы, навсегда останется оружием необычайной силы, мощи в остроты.

Н. Волков

Моя жизнь в искусстве К. С. Станиславский. Собрание

сочинений в восьми томах. Том 1 Редакционная коллегия: М. Н. Кедров (главный редактор), О. Л. Книппер-Чехова, А.

Д. Попов, Е. Е. Северин, Н. М. Горчаков, П. А. Марков, В. Н. Прокофьев, Н. А.

Абалкин, Н. Н. Чушкин.

Государственное издательство "Искусство", М., 1954 Редактор тома Н. Д. Волков Подготовка текста и примечания Н. Д. Волкова и В. Р. Канатчиковой

Предисловие к 1-му изданию

Я мечтал написать книгу о творческой работе Московского Художественного театра за двадцать пять лет его существования и о том, как работал я сам, один из его деятелей. Но вышло так, что последние годы я провел с большею частью труппы нашего театра за границей, в Европе и Америке, и эту книгу мне пришлось написать там, по предложению американцев, и издать в Бостоне на английском языке, под заглавием "My life in art". Это значительно изменило мой первоначальный план и помешало мне высказать очень многое из того, чем мне хотелось поделиться с читателем. К сожалению, при нынешнем положении нашего книжного рынка я не имел возможности существенно дополнить эту книгу, увеличив ее объем, а потому должен был опустить многое из того, что вспоминалось, когда я оглядывался на свою жизнь в искусстве. Я не мог воскресить для читателя образы многих людей, работавших вместе с нами в Художественном театре, из которых одни находятся в полноте сил и поныне, других уже нет на свете. Я не мог говорить полнее о режиссерской работе и всей сложной деятельности в театре Владимира Ивановича Немировича-Данченко и о творчестве других моих сотоварищей по работе, актеров Московского Художественного театра, которая отражалась и на моей жизни. Я не мог помянуть деятельности служащих и рабочих театра, с которыми мы многие годы жили душа в душу, которые любили театр и вместе с нами приносили ему жертвы. Я не мог даже назвать по имени многих друзей нашего театра – всех тех, которые своим отношением к нашему делу облегчали наш труд и как бы создавали атмосферу, в которой протекала наша деятельность.

Словом, в настоящем своем виде эта книга уже никоим образом не является историей Художественного театра. Она говорит только о моих художественных исканиях и представляет собою как бы предисловие к другой моей книге, где я хочу передать результаты этих исканий – разработанные мною методы актерского творчества и подходов к нему.

К. Станиславский

Апрель 1925 г.

Предисловие к 2-му изданию

Второе издание моей книги по существу почти не отличается от предыдущего: в нем исправлено лишь несколько замеченных в тексте шероховатостей и неточностей. Что касается иллюстраций, которыми пожелало снабдить книгу издательство "Academia", то подбор их был сделан Л. Я. Гуревич и сотрудниками Музея МХТ, не пожалевшими для выполнения этой задачи своего времени и труда. Приношу им за это мою искреннюю благодарность. Особенную же благодарность выражаю Л. Я. Гуревич, которая взяла на себя все работы в непривычном мне деле подготовки книги к печати как при первом, так и при втором ее издании и этим оказала мне истинно дружескую помощь.

К. Станиславский 18 октября 1928 г.

Моя жизнь в искусстве

Артистическое детство

Упрямство Я родился в Москве в 1863 году – на рубеже двух эпох. Я еще помню остатки крепостного права, сальные свечи, карселевые лампы, тарантасы, дормезы, эстафеты, кремневые ружья, маленькие пушки наподобие игрушечных. На моих глазах возникали в России железные дороги с курьерскими поездами, пароходы, создавались электрические прожекторы, автомобили, аэропланы, дредноуты, подводные лодки, телефоны – проволочные, беспроволочные, радиотелеграфы, двенадцатидюймовые орудия. Таким образом, от сальной свечи – к электрическому прожектору, от тарантаса – к аэроплану, от парусной – к подводной лодке, от эстафеты – к радиотелеграфу, от кремневого ружья – к пушке Берте и от крепостного права – к большевизму и коммунизму. Поистине – разнообразная жизнь, не раз изменявшаяся в своих устоях.

Мой отец, Сергей Владимирович Алексеев, чистокровный русский и москвич, был фабрикантом и промышленником1. Моя мать, Елизавета Васильевна Алексеева, по отцу русская, а по матери француженка, была дочерью известной в свое время парижской артистки Варлей, приехавшей в Петербург на гастроли. Варлей вышла замуж за богатого владельца каменоломен в Финляндии, Василия Абрамовича Яковлева, которым поставлена Александровская колонна на бывшей Дворцовой площади. Артистка Варлей скоро разошлась с ним, оставив двух дочерей: мою мать и тетку. Яковлев женился на другой, г-же Б.2, турчанке по матери и гречанке по отцу, и передал ей заботу о воспитании своих дочерей. Их дом был

поставлен на аристократическую ногу. Тут, по-видимому, сказались придворные привычки, унаследованные новой женой Яковлева от своей матери-турчанки, бывшей ранее одной из жен султана. Старик Б. похитил ее из гарема и спрятал в ящике, который был сдан в багаж как простая кладь. По выходе корабля в море ящик вскрыли и выпустили гаремную узницу на свободу. Как сама Яковлева, так и ее сестра, вышедшая замуж за моего дядю, любили светскую жизнь; они давали обеды и балы.

В шестидесятых и семидесятых годах Москва и Петербург танцевали. В течение сезона балы давались ежедневно, и молодым людям приходилось бывать в двух-трех домах в один вечер. Я помню эти балы. Приглашенные приезжали чуть ли не цугом, со своей прислугой в парадных ливреях на козлах и сзади, на запятках. Против дома, на улице, зажигались костры, а вокруг костров расставляли угощение для кучеров. В нижних этажах дома готовился ужин для приехавших лакеев. Щеголяли цветами, нарядами. Дамы увешивали грудь и шею бриллиантами, а любители считать чужие богатства вычисляли их стоимость. Те, которые оказывались наиболее бедными среди окружающей их роскоши, чувствовали себя несчастными и точно конфузились своей нищеты. Богатые же поднимали головы и чувствовали себя царицами бала.

Котильоны с самыми замысловатыми фигурами, с богатыми подарками и премиями танцующим длились по пяти часов беспрерывно. Чаще всего танцы кончались при дневном свете следующего дня, и молодые люди прямо с бала, переодевшись, отправлялись на службу в контору или в канцелярию.

Мой отец и мать не любили светской жизни и выезжали только в крайних случаях.

Они были домоседы. Мать проводила свою жизнь в детской, отдавшись целиком нам, ее детям, которых было десять человек.

Отец, до самого дня свадьбы, спал в одной кровати с моим дедом, известным своей патриархальной жизнью старинного уклада, унаследованной им от прадеда – ярославского крестьянина, огородника. После женитьбы он перешел на свое брачное ложе, на котором спал до конца жизни; на нем он и умер.

Мои родители были влюблены друг в друга и в молодости, и под старость. Они были также влюблены и в своих детей, которых старались держать поближе к себе. Из моего далекого прошлого я помню ярче всего мои собственные крестины, – конечно, созданные в воображении, по рассказам няни. Другое яркое воспоминание из далекого прошлого относится к моему первому сценическому выступлению. Это было на даче в имении Любимовка, в тридцати верстах от Москвы, около полустанка

Тарасовка Ярославской ж. д. Спектакль происходил в небольшом флигеле, стоявшем во дворе усадьбы. В арке полуразвалившегося домика была устроена маленькая сценка с занавесью из пледов. Как полагается, были поставлены живые картины "Четыре времени года". Я – не то трех-, не то четырехлетним ребенком – изображал зиму.

Как всегда в этих случаях, посреди сцены ставили срубленную небольшую ель, которую обкладывали кусками ваты. На полу, укутанный в шубу, в меховой шапке на голове, с длинной привязанной седой бородой и усами, постоянно всползавшими кверху, сидел я и не понимал, куда мне нужно смотреть и что мне нужно делать.

Ощущение неловкости при бессмысленном бездействии на сцене, вероятно, почувствовалось мною бессознательно еще тогда, и с тех пор и по сие время я больше всего боюсь его на подмостках. После аплодисментов, которые мне очень понравились, на бис мне дали другую позу. Передо мной зажгли свечу, скрытую в хворосте, изображавшем костер, а в руки мне дали деревяшку, которую я, как будто, совал в огонь.

"Понимаешь? Как будто, а не в самом деле!" – объяснили мне.

При этом было строжайше запрещено подносить деревяшку к огню. Все это мне казалось бессмысленным. "Зачем как будто, если я могу по-всамделишному положить деревяшку в костер?" Не успели открыть занавес на бис, как я с большим интересом и любопытством потянул руку с деревяшкой к огню. Мне казалось, что это было вполне естественное и логическое действие, в котором был смысл. Еще естественнее было то, что вата загорелась и вспыхнул пожар. Все всполошились и подняли крик. Меня схватили и унесли через двор в дом, в детскую, а я горько плакал.

После того вечера во мне живут, с одной стороны, впечатления приятности успеха и осмысленного пребывания и действия на сцене, а с другой стороны – неприятности провала, неловкости бездействия и бессмысленного сидения перед толпой зрителей.

Итак, мой первый дебют кончился провалом, и произошел он из-за моего упрямства, которое временами, особенно в раннем детстве, доходило до больших размеров. Мое природное упрямство, в известной мере, оказало и дурное, и хорошее влияние на мою артистическую жизнь. Вот почему я на нем останавливаюсь. Мне пришлось много бороться с ним. От этой борьбы во мне уцелели живые воспоминания.

Как-то, в раннем детстве, во время утреннего чая, я шалил, а отец сделал мне замечание. На это я ему ответил грубостью, без

злобы, не подумав. Отец высмеял меня. Не найдя, что ему ответить, я сконфузился и рассердился на себя. Чтобы скрыть смущение и показать, что я не боюсь отца, я произнес бессмысленную угрозу.

Сам не знаю, как она сорвалась у меня с языка:

"А я тебя к тете Вере3 не пущу…" "Глупо! – сказал отец. – Как же ты можешь меня не пустить?" Поняв, что я говорю глупость, и еще больше рассердясь на себя, я пришел в дурное состояние духа, заупрямился и сам не заметил, как повторил:

"А я тебя к тете Вере не пущу".

Отец пожал плечами и молчал. Это показалось мне обидным. Со мной не хотят говорить! Тогда – чем хуже, тем лучше!

"А я тебя к тете Вере не пущу! А я тебя к тете Вере не пущу!" – настойчиво и почти нахально твердил я одну и ту же фразу на разные лады и интонации.

Отец приказал мне замолчать, и именно поэтому я четко произнес:

"А я тебя к тете Вере не пущу!" Отец продолжал читать газету. Но от меня не ускользнуло его внутреннее раздражение.

"А я тебя к тете Вере не пущу! А я тебя к тете Вере не пущу!" – назойливо, с тупым упрямством долбил я, не в силах сопротивляться злой силе, которая несла меня. Чувствуя свое бессилие перед ней, я стал ее бояться.

"А я тебя к тете Вере не пущу!" – опять сказал я после паузы и против своей воли, от себя не завися.

Отец стал грозить, а я все громче и настойчивее, точно по инерции, повторял ту же глупую фразу. Отец постучал пальцем по столу, и я повторил его жест вместе с надоевшей фразой. Отец встал, я тоже, и опять тот же рефрен. Отец стал почти кричать (чего с ним никогда не бывало), и я сделал то же, с дрожью в голосе.

Отец сдержался и заговорил мягким голосом. Помню, меня это очень тронуло, и мне хотелось сдаться. Но, против воли, я повторил в мягком тоне ту же фразу, что придало ей оттенок издевательства. Отец предупредил, что он поставит меня в угол.

В его же тоне я повторил свою фразу.

"Я тебя оставлю без обеда", – более строго произнес отец.

"А я тебя к тете Вере не пущу!" – уже с отчаянием говорил я в тоне отца.

"Костя, подумай, что ты делаешь!" – воскликнул отец, бросая на стол газету.

Внутри меня вспыхнуло недоброе чувство, которое заставило меня швырнуть салфетку и заорать во все горло:

"А я тебя к тете Вере не пущу!" "По крайней мере так скорее

кончится", – подумал я.

Отец вспыхнул, губы его задрожали, но тотчас же он сдержался и быстро вышел из комнаты, бросив страшную фразу:

"Ты – не мой сын".

Как только я остался один, победителем, – с меня сразу соскочила вся дурь.

"Папа, прости, я не буду!" – кричал я ему вслед, обливаясь слезами. Но отец был далеко и не слышал моего раскаяния.

Все душевные ступени моего тогдашнего детского экстаза я помню как сейчас, и при воспоминании о них вновь испытываю щемящую боль в сердце.

В другой раз, при такой же вспышке упрямства, я оказался побежденным. Как-то за обедом я расхвастался и сказал, что не побоюсь вывести Вороного – злую лошадь – из отцовской конюшни.

"Вот и отлично, – пошутил отец. – После обеда мы наденем на тебя шубу, валенки, и ты нам покажешь свою неустрашимость".

"И надену, и выведу", – упорствовал я.

Братья и сестры заспорили со мной и уверяли, что я трус. В доказательство они приводили компрометирующие меня факты. Чем более неприятны были для меня разоблачения, тем упрямее я повторял от конфуза:

"И… не боюсь! И – выведу!" Опять упрямство мое зашло так далеко, что меня пришлось проучить. После обеда мне принесли шубу, ботики, башлык, рукавицы; одели, вывели на двор и оставили одного, якобы ожидая моего появления с Вороным перед парадной дверью. Со всех сторон меня охватывала густая тьма. Она казалась еще чернее от светящихся передо мной больших окон зала – наверху, откуда, кажется, за мной наблюдали. Я замер, крепко закусив рукавицу, чтобы напряжением и болью отвлечь себя от всего, что было кругом. В нескольких шагах от меня захрустели чьи-то шаги, затрещал блок и стукнула дверь. Должно быть, кучер прошел в конюшню к тому самому Вороному, которого я обещал привести. Мне представилась большая вороная лошадь, бьющая копытом о землю, вздымающаяся на дыбы, готовая ринуться вперед и увлечь меня за собой, как щепку. Конечно, если бы я представил себе эту картину раньше, за обедом, я не стал бы хвастаться. Но тогда как-то само собой сказалось, а отказаться не хотелось – было стыдно. Вот я и заупрямился.

Я философствовал в темноте тоже больше для того, чтобы развлечь себя и не смотреть по сторонам, где было очень черно.

"Буду стоять долго-долго, пока они сами не испугаются за меня и не придут искать", – решил я про себя.

Кто-то жалобно вскрикнул, и я стал прислушиваться к звукам вокруг. Сколько их!

Один страшнее другого! Кто-то крадется!.. Близко! Собака? Крыса?.. – Я сделал несколько шагов к нише, которая была передо мной в стене. В это самое время что-то рухнуло вдали. Что это? Опять? Опять? И совсем близко?.. Должно быть, в конюшне Вороной бьет ногой в дверь, или экипаж по улице проехал по ухабу. А это что за шипение?.. и свист?.. Казалось, что все страшные звуки, о которых я имел представление, сразу ожили и свирепствовали вокруг меня.

"Ай!" – вскрикнул я и отскочил в самый угол ниши. Кто-то схватил меня за ногу.

Но это была дворовая собака Роска, мой лучший друг. Теперь мы вдвоем! Не так страшно! Я взял ее на руки, и она стала лизать мне лицо своим грязным языком.

Тяжелая, неуклюжая шуба, туго завязанная башлыком, не давала возможности спасти лицо. Я отвел морду собаки, и Роска расположилась спать на моих руках, согрелась и затихла. Кто-то быстро шел из ворот. Уж не за мной ли? И сердце мое забилось от ожидания. Нет, прошли в кучерскую.

"Им, должно быть, очень стыдно теперь. Выкинули меня, маленького, в такой холод из дому… точно в сказке… Я им не забуду этого".

Из дому доносились глухие звуки рояля.

"Это брат играет?! Как ни в чем не бывало! Играют! А про меня забыли! Сколько же мне стоять здесь, чтобы они вспомнили?" Стало страшно и захотелось скорей в зал, в тепло, к роялю.

"Дурак я, дурак! Выдумал! Вороного! Болван!" – ругал я себя и злился, поняв всю глупость своего положения, из которого, казалось, не было выхода.

Заскрипели ворота, застучали копыта лошадей, захрустели колеса по снегу. Кто-то подъехал к подъезду. Хлопнула дверь парадной, и карета тихо въехала во двор и стала поворачивать.

"Двоюродные сестры, – вспомнил я. – Их ждали в этот вечер. Теперь я ни за что не вернусь домой. При них сознаться в своей трусости!" Приехавший кучер постучал в окно кучерской, вышли наши кучера, заговорили громко, потом отворили сарай, поставили лошадей.

"Пойду-ка к ним и попрошу, чтобы мне дали Вороного. Они мне не дадут его, – тогда я вернусь домой и скажу, что они не дают, и это будет правда и ловкий выход из положения".

Я ожил от такой мысли. Спустив Роску со своих рук, я приготовился итти в конюшню.

"Вот только бы пройти через темный большой двор!" – Я сделал шаг и остановился, так как в это время на двор въехал извозчик, и я боялся в темноте попасть под его лошадь. В этот момент случилась какая-то катастрофа, – сам не знаю, какая, так как в темноте нельзя было разобрать. Должно быть, лошади с каретой, поставленные и привязанные в сарае, начали сначала ржать, потом топотать ногами и, наконец, бить. Извозчичья лошадь, как мне показалось, тоже бесилась. Кто-то, кажется, метался с экипажем по двору. Выскочили кучера, все кричали: "Тпррр, стой, держи, не пускай"…

Дальше я не помню. Я стоял у парадного подъезда и звонил в колокольчик. Швейцар тотчас же вышел и впустил меня. Конечно, он был настороже и ждал. В дверях передней мелькнула фигура отца, а сверху заглянула гувернантка. Я сел на стул не раздеваясь. Мой приход домой был неожидан для меня самого, и я еще не мог решить, что я должен был делать: продолжать упрямиться и уверять, будто я пришел лишь отогреться, чтобы снова пойти к Вороному, или прямо признаться в трусости и сдаться. Я был так недоволен собой за только что пережитый момент малодушия, что уже не верил себе в роли героя и храбреца. Кроме того не для кого было продолжать играть комедию, так как все, как будто, забыли обо мне.

"Тем лучше! и я забуду. Разденусь и немного погодя войду в залу".

Так я и сделал. Ни один человек не спросил меня о Вороном, – должно быть, сговорились.

Цирк Воспоминания о более поздних детских чувствованиях еще ярче врезались в душу.

Они относятся к области артистических потребностей и переживаний. Стоит мне теперь воскресить в памяти обстановку прежней детской жизни, и я снова точно молодею и ощущаю знакомые чувства.

Вот канун и утро праздника; впереди день свободы. Утром можно встать поздно, а затем – день, полный радостей; они необходимы, чтобы поддержать энергию на предстоящий длинный ряд безрадостных учебных дней, скучных вечеров. Природа требует веселья в праздник, и всякий, кто этому мешает, вызывает в душе злость, недобрые чувства, а тот, кто этому способствует, – нежную благодарность.

За утренним чаем родители нам объявляют, что сегодня надо ехать с визитом к тетке (скучной, как все тетки), или, – еще того хуже, – что после завтрака к нам приедут гости – нелюбимые нами двоюродные братья и сестры. Мы столбенеем, теряемся. С таким трудом дожили мы до свободного дня, а у нас отняли его и

сделали скучные будни. Как дотянуть до будущего праздника?

Раз что сегодняшний день пропал, единственная надежда, какая нам остается, – вечер. Кто знает, может быть, отец, который лучше всех понимает детские потребности, уже позаботился о ложе в цирк или хотя бы в балет, или даже, на худой конец, в оперу. Ну, пусть даже в драму… Билетами в цирк или в театр ведал управляющий домом. Расспрашиваешь, где он. Уехал? Куда? Направо или налево?

Отдавали ли приказ кучерам беречь битюгов (большие, сильные лошади)? Если да,- хороший признак. Значит, нужна большая четырехместная карета – та самая, в которой возят детей в театр. Если же битюги уже ходили днем, – плохой признак.

Ни цирка, ни театра не будет.

Но управляющий вернулся, вошел в кабинет к отцу и передал ему что-то из бумажника. Что же, что? Подкарауливаешь: лишь только отец выйдет из кабинета, скорей к письменному столу. Но на нем, кроме скучных деловых бумаг, не находишь ничего. Сердце заныло! А если заметишь желтую или красную бумажку, т. е. билет в цирк, – тогда сердце забьется так, что слышны удары, и все кругом засияет.

Тогда и тетка, и двоюродный брат не кажутся такими скучными. Наоборот, любезничаешь с гостями во-всю, для того чтобы вечером, во время обеда, отец мог сказать:

"Сегодня мальчики так хорошо принимали гостей, так милы были с тетей, что можно им доставить одно маленькое (а может быть, и большое!) удовольствие. Как вы думаете, какое?" Красные от волнения, с кусками пищи, остановившимися в горле, мы ждали, что будет дальше.

Отец молча лезет в боковой карман, медленно, с выдержкой, ищет там чего-то, но не находит. Не в силах больше ждать, мы вскакиваем, бросаемся к отцу, окружаем его, в то время как гувернантка кричит нам строго:

"Enfants, ecoutez done ce qu'on vous dit. On ne quitte pas sa place pendant le diner!" (Дети, слушайте, что вам говорят. Из-за стола не встают во время обеда!) Тем временем отец лезет в другой карман, шарит в нем, достает портмоне, не спеша выворачивает карманы – и там ничего.

"Потерял!" – восклицает он, весьма естественно играя свою роль.

Кровь бежит вниз от щек до самых пяток. Нас уже ведут и усаживают на места. Но мы не отрываем глаз от отца. Проверяем по глазам братьев и товарищей: что это, шутка или правда? Но отец вытащил что-то из кармана жилета и говорит, коварно улыбаясь:

"Вот он! Нашел!" – и машет красным билетом в воздухе.

Тут никто не в силах нас удержать. Мы вскакиваем из-за стола, танцуем, топаем ногами, машем салфетками, обнимаем отца, виснем у него на шее, целуем и нежно любим его.

С этого момента начинаются новые заботы: не опоздать бы!

Ешь, не прожевывая, не дождешься, чтоб кончился обед, потом бежишь в детскую, срываешь домашнюю и с почтением надеваешь праздничную куртку. А потом сидишь, ждешь и мучаешься, чтоб отец не опоздал. Он любит вздремнуть за послеобеденным кофе в опустевшей комнате. Как разбудить его?.. Ходишь мимо, топаешь ногами, уронишь какую-нибудь вещь или закричишь в соседней комнате, делая вид, что не знаешь о том, что он рядом. Но у отца был крепкий сон.

"Опаздываем! Опаздываем! – волновались мы, поминутно бегая к большим часам. – К увертюре не поспеем, это ясно!" Пропустить цирковую увертюру! Это ли не жертва!

"Сейчас уже семь часов!" – восклицали мы. Пока отец проснется, оденется, – того гляди начнет бриться, – будет уж по меньшей мере семь двадцать. И мы понимали, что дело шло уже о пропуске не одной только увертюры, но и первого номера программы: "Voltige arretee, исполнит Чинизелли младший". Как мы ему завидовали!.. Надо спасать вечер. Пойти повздыхать рядом с комнатой матери. В эту минуту она казалась добрее отца. Пошли, поохали, повосклицали. Мать поняла наш маневр и отправилась будить отца.

"Коли хочешь баловать мальчиков, так уж балуй, а не томи, – говорит она отцу. – Tu l'as voulu, Georges Dandin! {"Ты этого хотел, Жорж Данден!" – фраза из комедии Мольера "Жорж Данден". (Ред.)} Поезжай-ка на работу!" Отец встал, потянулся, поцеловал мать и пошел сонной походкой. А мы, как пули, ринулись вниз – велеть подавать экипаж, упрашивать кучера Алексея, чтобы ехал скорее. Сидим в четырехместной карете, болтаем ногами, – это облегчало ожидание: все-таки как будто движение. А отца все нет и нет. Уже в душе растет к нему недоброе чувство, а благодарности нет и следа. Наконец дождались. Отец сел; карета, скрипя колесами по снегу, тихо двигается, качаясь на ухабах; от нетерпения помогаешь ей собственным подталкиванием. Совершенно неожиданно вдруг карета останавливается. Приехали!.. Не только второй номер, но и третий номер программы кончился. К счастью, наши любимцы Морено, Мариани и Инзерти4 еще не выступали. Она, она – тоже. Наша ложа оказалась рядом с выходом артистов.

Отсюда можно наблюдать за тем, что делается за кулисами, в частной жизни этих непонятных, удивительных людей, которые

живут всегда рядом со смертью и шутя рискуют собой. Неужели они не волнуются перед выходом? А вдруг это последняя минута их жизни! Но они спокойны, говорят о пустяках, о деньгах, об ужине. Герои!

Музыка заиграла знакомую польку, – это ее номер. "Danse de chale" {Танец с шалью (франц.).} – исполнит партер и на лошади девица Эльвира. Вот и она сама.

Товарищи знают секрет: это мой номер, моя девица, – и все привилегии мне: лучший бинокль, больше места, каждый шепчет поздравление. Действительно, она сегодня очень мила. По окончании своего номера Эльвира выходит на вызовы и пробегает мимо меня, в двух шагах. Эта близость кружит голову, хочется выкинуть что-то особенное, и вот я выбегаю из ложи, целую ей платье и снова, скорей, на свой стул. Сижу, точно приговоренный, боясь шевельнуться и готовый расплакаться.

Товарищи одобряют, а сзади отец смеется:

"Поздравляю, кончено! – шутит он. – Костя – жених! Когда свадьба?" Последний, самый скучный номер – "кадриль верхом на лошадях, исполнит вся труппа". После него наступает предстоящая неделя с длинным рядом безрадостных, унылых дней, без надежды вернуться сюда в следующее воскресенье. Мать не позволяет часто баловать детей. А цирк – это самое лучшее место во всем мире!

Чтобы продлить удовольствие и подольше пожить приятными воспоминаниями, назначаешь тайное свидание товарищу:

"Непременно, обязательно приходи!"

"Что будет?"

"Приходи, увидишь. Очень важно!" На следующий день приходит друг, мы удаляемся в темную комнату, и я ему открываю великую тайну о том, что я решил, как только вырасту, стать директором цирка.

Для того чтобы не было возврата после моего обещания, надо закрепить решение клятвой. Мы снимаем образ со стены, и я торжественно клянусь, что буду непременно цирковым директором. Потом обсуждается программа будущих представлений моего цирка. Составляется список труппы из лучших имен наездников, клоунов, жокеев.

В ожидании открытия моего цирка мы решили назначить частный домашний спектакль – для практики. Намечаем временную труппу из братьев, сестер, товарищей; распределяем номера и роли.

"Жеребец, дрессированный на свободе: директор и дрессировщик – я, а ты – жеребец! Потом я буду играть рыжего – пока вы будете стелить ковер. Потом – музыкальные клоуны".

На правах директора я забрал себе лучшие роли, и мне уступали их, потому что я – профессионал: я клялся, мне нет поворота назад. Представление назначается на ближайшее воскресенье, так как нет никакой надежды на то, что нас повезут в цирк или даже в балет.

В свободные от уроков часы и вечера нам стало много дела. Во-первых, напечатать билеты и деньги, которыми будут нам платить за них. Устроить кассу, т. е. затянуть дверь пледом, оставив небольшое окно, у которого придется дежурить целый день спектакля. Это очень важно, так как настоящая касса, пожалуй, больше всего дает иллюзию подлинного цирка. Надо подумать и о костюмах, и о кругах, затянутых тонкой бумагой, сквозь которые мы будем прыгать в "pas de chale", и о веревках, и о палках, которые должны служить барьерами для дрессированных лошадей; надо подумать и о музыке. Это самая больная часть представления. Дело в том, что брат, который один мог заменить оркестр, – чрезвычайно беспечен, недисциплинирован. Он не смотрел на наше дело серьезно и потому бог знает что мог выкинуть. Бывало, играет, играет, а потом, вдруг, при всей публике – возьмет, да и ляжет на пол посреди зала, задерет ноги кверху и начнет орать:

"Не хочу больше играть!" В конце концов, за плитку шоколада он, конечно, заиграет. Но ведь спектакль уж испорчен этой глупой выходкой, потеряна его "всамделишность". А это для нас – самое важное. Надо верить, что все это по-серьезному, по-настоящему, а без этого – неинтересно.

Публики собирается мало. Конечно, всегда одни и те же, домашние. На свете не существует самого плохого театра или актера, которые не имели бы своих поклонников. Они убеждены, что кроме них никто не понимает скрытых талантов их протеже, все другие люди не доросли до этого. И у нас были свои поклонники, которые следили за нашими спектаклями и ради собственного (а не нашего, заметьте) удовольствия приходили на них. Одним из таких "ярых" был старый бухгалтер отца, и за это он имел у нас в цирке почетное место, что очень ему льстило.

Чтоб поддержать работу в кассе, многие из нашей доморощенной публики в течение всего дня брали билеты; потом, как будто, их теряли, потом приходили с заявлением в кассу. О каждом случае велась обстоятельная беседа, спрашивали распоряжения директора, т. е. меня, я отрывался от дела, приходил в кассу, отказывал или разрешал дать пропуск. На случай выдачи контрамарок существовала другая книжка с номерами и заголовками на билетах:

"Цирк Констанцо Алексеева".

В день спектакля мы приступали к гримированию и костюмированию за много часов до начала. Куртки и жилеты закалывались наподобие фрака. Клоунский костюм делался из длинной женской сорочки, которая завязывалась у щиколотки, образуя нечто вроде широких панталон. Выпрашивался отцовский старый цилиндр для "директора и дрессировщика", т. е. для меня; бумажные клоунские колпаки заготовлялись тут же.

Завернутые до колен штаны и голые ноги изображали костюмы цирковых акробатов в трико. С помощью сала, пудры и свеклы белилось лицо, румянились щеки и красились губы, а углем подрисовывались брови и треугольники на щеках для клоунского грима.

Спектакль начинался чинно, но после обычного скандала брата публика расходилась, и представление обрывалось. На душе оставалась окись, а впереди – длинный-длинный ряд унылых дней, вечеров предстоящей учебной недели. И опять создаешь светлую перспективу для предстоящего воскресенья: на этот раз можно рассчитывать на поездку в цирк или театр.

И снова наступает воскресенье, и снова томление и догадки в течение дня, и снова радость во время обеда. На этот раз – театр. Поездка туда не то, что в цирк.

Это куда серьезнее. Этой экспедицией управляет сама мать. Нас предварительно моют, одевают в шелковые русские рубахи с бархатными шароварами и замшевыми сапогами. На руки натягивают белые перчатки и строго-настрого наказывают, чтобы по возвращении домой из театра перчатки оставались белыми, а не совершенно черными, как это обыкновенно случается. Понятно, что мы весь вечер ходим с растопыренными пальцами рук, держа ладони далеко от собственного туловища, дабы не запачкаться. Но вдруг забудешься и схватишь шоколад или помнешь в руках афишу с большими черными буквами невысохшей печати. Или от волнения начнешь тереть рукою грязный бархатный барьер ложи, – и вместо белой тотчас же перчатка делается темно-серой с черными пятнами.

Сама мать надевает парадное платье и становится необыкновенно красивой. Я любил сидеть подле ее туалета и наблюдать, как она причесывалась. На этот раз берут с собой приглашенных детей прислуги или бедных опекаемых. Одной кареты не хватает, и мы едем, точно пикником, в нескольких экипажах. С нами везут специально сделанную доску. Она кладется на два широко расставленных стула, на эту доску усаживают подряд человек восемь детей, которые напоминают воробьев, сидящих рядом на заборе. Сзади в ложе садятся няни, гувернантки, горничные, а в аван-ложе мать готовит нам

угощение для антракта, разливает чай, привезенный для детей в особых бутылках. Тут же к ней приходят знакомые, чтобы полюбоваться нами. Нас представляют, но мы никого не видим среди огромного пространства нашего золотого красавца – Большого театра. Запах газа, которым тогда освещались театры и цирки, производил на меня магическое действие. Этот запах, связанный с моими представлениями о театре и получаемых в нем наслаждениях, дурманил и вызывал сильное волнение.

Огромный зал с многотысячной толпой, расположенной внизу, вверху, по бокам, непрекращающийся до начала спектакля и во время антрактов гул людских голосов, настраиванье оркестровых инструментов, постепенно темнеющий зал и первые звуки оркестра, взвивающийся занавес, огромная сцена, на которой люди кажутся маленькими, провалы, огонь, бушующее море из крашеного холста, тонущий бутафорский корабль, десятки больших и малых фонтанов живой воды, плывущие по дну моря рыбы, огромный кит – заставляли меня краснеть, бледнеть, обливаться потом или слезами, холодеть, особенно когда похищенная балетная красавица молила страшного корсара отпустить ее на волю. Балетный сюжет, сказку, романическую фабулу я любил. Хороши и превращения, разрушения, извержения: музыка гремит, что-то валится, трещит. Это, пожалуй, можно сравнить с цирком. Самое скучное и ненужное в балете, по моим тогдашним взглядам, были танцы. Балерины становятся в позу для начала своего номера, и мне делается скучно. Ни одна танцовщица не может сравниться с девицей Эльвирой из цирка.

Однако были исключения. Главной балериной была в то время наша хорошая знакомая, жена друга моего отца5. Сознание знакомства с знаменитостью, которая выходит на такую сцену, как Большой театр, и становится центром внимания двух тысяч зрителей, делало меня гордым. Ту, которой все восхищаются издали, я могу видеть близко, говорить с ней. Никто не знает, например, какой у нее голос, а я знаю.

Никто не знает, как она живет, какой у нее муж, дети, – а я знаю. Вот и теперь: для всех она "Дева ада" – героиня балета и только, а для меня еще и знакомая.

Вот почему к ее танцам я относился с почтением. Во время общего ансамбля я занимался тем, что искал среди мечущихся по сцене лиц другого знакомого, своего учителя танцев, и удивлялся тому, как он помнит все перебеги, па и движения. В антракте большое удовольствие доставляло беганье по громадным коридорам, залам, многочисленным фойе, в которых, от хорошего резонанса, звук нашего топанья эхом отдавался в потолке.

Иногда в будни, экспромтом, мы представляли балет. Но считалось невозможным тратить на это воскресенье. Оно всецело принадлежало цирку. Наша гувернантка Е.

А. Кукина была балетмейстером и в то же время музыкантом6. Мы играли и танцевали под ее пение. Балет назывался "Наяда и рыбак"7. Но я не любил его. Там приходилось представлять любовь, надо было целоваться, и мне было стыдно. Лучше кого-нибудь убивать, спасать, приговаривать к смерти, миловать. Но главная беда в том, что в этом балете был ни к селу ни к городу вставлен номер танцев, который мы проходили с учителем. Это уже пахло уроком и потому отвращало.

Кукольный театр После долгих мытарств мы с товарищем убедились, что дальнейшая работа с любителями (так мы звали брата, сестер и всех, кроме себя) невозможна ни в цирковом деле, ни в балете. Кроме того, при таком ведении предприятия пропадает самое главное, что есть в театре: декорации, эффекты, провалы, море, огонь, гроза… Как передашь их в простой комнате с ночными простынями, пледами, живыми пальмами и цветами, стоящими всегда в зале? Поэтому решено было променять живых актеров на картонных и приступить к устройству кукольного театра с декорациями, эффектами и всякой театральностью. И тут можно устроить кассу и продавать билеты.

"Ты пойми: это не измена цирку, – говорил я в качестве его будущего директора, – это печальная необходимость".

Но кукольный театр требовал расходов: нужен был большой стол, который ставился бы в широких дверях. Сверху и снизу, т. е. над и под порталом кукольного театра, отверстия закрывались простынями. Таким образом, в одной комнате сидела публика – там был зрительный зал, в другой же комнате, соединенной с нею дверью, была сцена и закулисный мир. Там работали мы – артисты, декораторы, постановщики, изобретатели всяких эффектов. На это дело пошел и старший брат – отличный рисовальщик и выдумщик разных трюков. Кроме того, его участие было важно потому, что у него водились деньги, а нам требовался оборотный капитал. Плотник, которого я знал чуть ли не со дня моего рождения, так как он постоянно приходил работать в наш дом, сжалился, сбавил цену и согласился на рассрочку.

"Скоро рождество, – убеждали мы его, – а потом пасха. Нам подарят деньги, мы и расплатимся".

Пока делался стол, мы уже принялись за декорации. Первое время пришлось писать их на оберточной бумаге; она рвалась, мялась, но мы не унывали, так как со временем, когда мы разбогатеем (спектакли будут платные, на настоящие серебряные деньги, по 10 копеек билет), мы купим картон и наклеим на него

разрисованную оберточную бумагу. Просить денег у родителей мы не решались – они могли бы быть недовольны нашей затеей, которая будто бы отвлекает нас от учебных занятий. С тех пор как мы почувствовали себя антрепренерами, режиссерами, директорами нового театра, который строился по нашему плану, наша жизнь сразу наполнилась. В каждую минуту было о чем думать, надо было что-то делать.

Мешало всему лишь проклятое ученье. В ящике стола была всегда спрятана какая-нибудь театральная работа, – либо фигура действующего лица, которую надо было разрисовать и раскрасить, либо часть декорации, куст, дерево, либо план и эскиз новой постановки. На столе книга, а в ящике – декорация. Лишь только учитель выйдет из комнаты, тотчас декорация попадает на стол и прикрывается книгой или просто прячется в самое ее нутро. Пришел учитель, я повернул страницу, и – все скрыто. На полях тетрадей, книг рисовались планы мизансцен. Поди уличи, что это план, а не геометрический чертеж.

Нами было поставлено много опер, балетов или, вернее, отдельных актов из них. Мы брали моменты катастрофического характера. Например, акт "Корсара"8, изображавший море, сначала тихое, при дневном свете, потом бушующее ночью, тонущий корабль, спасающиеся вплавь герои, появление маяка с ярким светом, спасение, восход луны, молитва, восход солнца… Или, например, акт из "Дон Жуана" с появлением Командора, с провалом Дон Жуана в ад, с огнем из люка (детская присыпка), с разрушением дома, превращающим сцену в раскаленный ад, в котором клубы огня и дыма играли главную роль. Не раз эта декорация сгорала и заменялась другой. Мы ставили балет под названием "Роберт и Бертрам"9 – два вора; ночью они вылезали из тюрьмы, а потом лазали в окна городских жителей. На эти спектакли билеты продавались сполна. Многие ходили для нашего поощрения, а другие для собственного удовольствия.

Наш неизменный поклонник – старый бухгалтер – просто разрывался, рекламируя наш новый театр. Он приводил с собой всю семью, родных, знакомых. Теперь нам не приходилось в кассе придумывать себе дело: его было достаточно, а за кулисами – еще больше. Поэтому касса открывалась перед самым спектаклем, так сказать для вечеровой продажи. Однажды ввиду наплыва публики пришлось из маленького помещения перейти в большое, но мы были наказаны за свое сребролюбие, так как художественная сторона спектакля при этом пострадала.

Искусством надо заниматься бескорыстно, решили мы.

Теперь нам стало весело по воскресеньям и без цирка и театра. И, даже когда нам предлагали выбрать между тем и

другим, мы уже предпочитали последний. Не потому, что произошла измена, а потому, что наше новое, кукольное дело заставляло ездить в театр, смотреть там постановки, учиться, приобретать новый материал для своего кукольного творчества.

В промежутках между уроками наши прогулки получили большой смысл. Прежде мы ходили на Кузнецкий мост покупать фотографии артистов цирка, следили постоянно, не появятся ли новые карточки, которых нет в нашей коллекции. С возникновением нашего кукольного театра явилась надобность во всяких материалах, которые приходилось постоянно искать или закупать во время прогулок. Теперь мы не ленились ходить, как прежде. Мы покупали всевозможные картины, книги с видами или костюмами, которые помогали нам при выделке декораций и кукольных действующих лиц. Это были первые книги будущей библиотеки.

Итальянская опера Меня с братом стали возить в итальянскую оперу с ранних лет, но мы мало ценили эти выезды. Оперные спектакли были, так сказать, сверх программы, и мы просили не ставить нам их в зачет, в ущерб другим очередным удовольствиям – вроде цирка.

Нам была скучна музыка. Тем не менее я очень благодарен родителям за то, что нас с ранних лет заставляли слушать музыку. Не сомневаюсь в том, что это благотворно повлияло и на мой слух, и на выработку вкуса, и на глаз, который присмотрелся к красивому в театре. У нас был абонемент на весь сезон, т. е. на 40-50 спектаклей, и мы сидели в бенуаре, близко к сцене. Впечатления от спектаклей итальянской оперы живут и теперь во мне с чрезвычайной остротой и, конечно, гораздо больше, чем от цирка. Я думаю, это происходит оттого, что самая сила впечатлений была огромна, но не осознана тогда, а воспринята органически и бессознательно, не только духовно, но и физически. Я понял и оценил эти впечатления лишь впоследствии, по воспоминаниям. Цирк же забавлял, веселил – в детстве; но воспоминания о нем не представляли интереса в зрелом возрасте, и я забыл их.

На итальянскую оперу, так же как и на французский и немецкий театры, в С.-Петербурге тратились большие деньги, – выписывались первоклассные артисты драмы из Франции и лучшие оперные певцы со всего света.

В начале сезона выпускались афиши, в которых объявлялся состав труппы, – почти исключительно из мировых звезд: Аделина Патти, Лукка, Нильсон, Вольпини, Арто, Виардо, Тамберлик, Марио, Станио, впоследствии Мазини, Котоньи, Падилла, Багаджоло, Джамет, Зембрих, Уэтам.

Я помню очень много опер с составом исполнителей из первоклассных мировых знаменитостей. Например, в опере Россини "Севильский цирюльник" пели: Розина – Патти или Лукка; Альмавива – Николини, Капуль, Мазини; Фигаро – Котоньи, Падилла; Дон Базилио – Джамет; Бартоло – знаменитый комик и бас-буффо Босси.

Не знаю, позволяли ли себе другие города Европы такую роскошь!

Впечатления от этих спектаклей итальянской оперы запечатлелись во мне не только в слуховой и зрительной памяти, но и физически, т. е. я их ощущаю не только чувством, но и всем телом. В самом деле, при воспоминании о них я испытываю вновь то физическое состояние, которое когда-то было вызвано во мне сверхъестественно высокой нотой чистейшего серебра Аделины Патти, ее колоратурой и техникой, от которой я физически захлебывался, ее грудными нотами, при которых физически замирал дух и нельзя было удержать улыбки удовлетворения. Рядом с этим запечатлелась в моей памяти ее точеная небольшая фигурка с профилем, точно вырезанным из слоновой кости.

Такое же органическое, физическое ощущение стихийной силы сохранилось во мне от короля баритонов Котоньи и от баса Джамета. Я волнуюсь и сейчас, когда задумываюсь о них. Мне вспоминается благотворительный концерт в доме у знакомых.

В небольшом зале два богатыря пели дуэт из "Пуританки", затопляя комнату волнами бархатных звуков, которые лились в душу, опьяняя южной страстью. Джамет с лицом Мефистофеля, с громадной красивой фигурой, и Котоньи с добродушным открытым лицом, с огромным шрамом на щеке, здоровый, бодрый и по-своему красавец.

Вот какова сила молодых впечатлений от Котоньи. В 1911 году, т. е. около тридцати пяти лет после его приезда в Москву, я был в Риме и шел со знакомым по какому-то узкому переулку.

Вдруг из верхнего этажа дома вылетает нота – широкая, звенящая, бурлящая, греющая и волнующая. И я физически вновь испытал знакомое ощущение.

"Котоньи!" – воскликнул я.

"Да, он здесь живет, – подтвердил знакомый. – Как ты узнал его?" – удивился он.

"Я его почувствовал, – ответил я. – Это никогда не забывается".

Такого же рода физические воспоминания о мощи самого звука сохранились во мне от баритонов Багаджоло, Грациани, от драматического сопрано Арто и Нильсон, а впоследствии от Таманьо. Воспоминания об обаятельности тембра также

ощущаются мною физически от голосов Лукки, Вольпини, Мазини в молодости.

Но есть еще впечатления другого характера, которые сохранились во мне, несмотря на то что я, казалось, был слишком молод, чтобы их оценить. Это впечатления скорее эстетического порядка. Я помню совершенно поразительную манеру пения почти безголосого тенора Нодена, пожалуй, лучшего вокалиста прежнего типа, какого мне пришлось слышать. Он был стар и некрасив, а мы, дети, предпочитали его более молодым певцам. Я помню, далее, совершенно исключительную отточенность фразировки и произношения (на непонятном для ребенка итальянском языке) баритона Падиллы хотя бы в серенаде Дон Жуана Моцарта или в "Севильском цирюльнике". И эти впечатления были нами крепко и органически восприняты в детстве, а оценены впоследствии. Я никогда не забуду такой же четкости, отточенности, изящества и ритмичности игры тенора Капуля (создателя прекрасных ролей и вместе с тем очень модной в свое время прически).

К стыду наших меломанов, они пользовались предоставленной им роскошью с недостаточным вниманием. Это они ввели у нас дурной шик приезжать в театр с большим опозданием, входить, усаживаться и шуметь в то время, как великие певцы оттачивают серебряные ноты или заставляют замирать дыхание на пиано-пианиссимо.

Такой плохой шик напоминает зазнавшуюся горничную, которая считает высшим тоном всем пренебрегать, и на все фыркать.

Был и другой шик, еще худшего порядка. Клубмены, абонированные в итальянской опере, весь вечер, пока шел спектакль, играли в карты, – и ехали в театр лишь для того, чтобы послушать ut diez знаменитого тенора. Когда начинался акт, передние ряды были еще не полны, но за несколько времени до прославленной ноты подымался шум, говор и скрип мебели. Это съезд "знатоков" – клубменов. Нота взята, ее по несколько раз бисировали, и снова подымался шум – клубмены уезжали доигрывать партию в карты. Безвкусные, пустые и бездарные люди.

Увы, на моих глазах вокальное искусство падало, терялся секрет постановки голоса, бель-канто и дикции в пении. В конце прошлого столетия снова была в Москве мания на итальянскую оперу. Частная опера известного мецената С. И. Мамонтова собрана была из лучших певцов-иностранцев. Многие из них показали себя талантливыми людьми и даже артистами. Но у тех, кто помнит феноменов, как Патти, Лукка, Котоньи и др.,

воспоминания о прежних певцах затерли последующие воспоминания.

Шаляпин не в счет. Он стоит на вершине, особо от всех. Но были и еще исключения в смысле стихийности голосового материала. Это знаменитый тенор Таманьо. Вот какова его сила. До его первого выступления в Москве он не был достаточно рекламирован. Ждали хорошего певца – не больше. Таманьо вышел в костюме Отелло, со своей огромной фигурой могучего сложения, и сразу оглушил всесокрушающей нотой. Толпа инстинктивно, как один человек, откинулась назад, словно защищаясь от контузии. Вторая нота – еще сильнее, третья, четвертая – еще и еще, – и когда, точно огонь из кратера, на слове "му-сульма-а-а-не", вылетела последняя нота, публика на несколько минут потеряла сознание. Мы все вскочили. Знакомые искали друг друга, незнакомые обращались к незнакомым с одним и тем же вопросом:

"Вы слышали? Что это такое?" Оркестр остановился, на сцене смущение. Но вдруг, опомнившись, толпа ринулась к сцене и заревела от восторга, требуя "биса".

В следующий приезд Таманьо он пел в Большом театре. Открытие совпало с царским днем, и потому перед началом был исполнен гимн. В то время как оркестр, хор, все солисты, кроме самого Таманьо, выстроенные на авансцене, пели полной грудью и играли самое сильное forte, сзади раздалась, полетела вперед, покрыла всех певцов, хор и оркестр одна беспредельная нота, потом другая, третья. Кроме них ничего не было слышно, и не хотелось слышать. Это пел Таманьо, спрятанный позади хора. Он был посредственный музыкант. Часто детонировал, фальшивил, попадал не в такт, ошибался в ритме. Он был плохой актер, но он не был бездарен. Вот почему с ним можно было сделать чудо. Его Отелло – чудо. Он идеален и в музыкальном и в драматическом отношении. Эту роль он в течение многих лет (да, именно лет) проходил с такими гениями, как сам Верди – по музыкальной части и сам старик Томазо Сальвини – по драматической.

Пусть же молодые артисты знают, каких результатов можно достигнуть трудом, техникой и подлинным искусством. Таманьо был велик в этой роли не только тем, что его научили два гения, но и тем темпераментом, искренностью и непосредственностью, которые были даны ему богом. Мастера техники – его учителя – умели вскрыть его талантливую духовную сущность. Сам он не умел ничего с собой сделать. Его научили играть роль, но не научили понимать и владеть искусством актера.

Я рассказываю об этих моих воспоминаниях потому, что мне важно для дальнейшей части книги, чтобы читатель пережил

вместе со мною мои впечатления из области звука, музыки, ритма и голоса. Со временем они сыграют роль в моей артистической жизни и работе. Об этом я только недавно узнал, уже на склоне моей артистической деятельности. Я понял значение для себя стихийных впечатлений. Они явились теми толчками, которые направили меня лишь недавно к изучению голоса, его постановки, облагораживанию звука, дикции, ритмической музыкальной интонации, ощущению души гласных, согласных, слова и фразы, монолога. Все это – применительно к драматическим требованиям. Но об этом в свое время, а пока пусть мои музыкальные воспоминания оставят лишь след в памяти читателя.

Я привожу все эти воспоминания еще и для того, чтобы показать молодым артистам, как важно для нас вбирать в себя побольше прекрасных, сильных впечатлений.

Артист должен смотреть (и не только смотреть, но и уметь видеть) прекрасное во всех областях своего и чужого искусства и жизни. Ему нужны впечатления от хороших спектаклей и артистов, концертов, музеев, путешествий, хороших картин всех направлений, от самых левых до самых правых, так как никто не знает, что взволнует его душу и вскроет творческие тайники.

Шутки Артисту нужны, кроме того, люди, среди которых он живет и от которых он набирается творческим материалом.

Такими людьми и обществом меня побаловала судьба в течение всей моей жизни.

Начать с того, что я жил в такое время, когда в области искусства, науки, эстетики началось очень большое оживление. Как известно, в Москве этому значительно способствовало тогдашнее молодое купечество, которое впервые вышло на арену русской жизни и, наряду со своими промышленно-торговыми делами, вплотную заинтересовалось искусством.

Вот, например, Павел Михайлович Третьяков, создатель знаменитой галереи, которую он пожертвовал городу Москве. С утра и до ночи работал он в конторе или на фабрике, а вечером занимался в своей галерее или беседовал с молодыми художниками, в которых чуял талант. Через год-другой картины их попадали в галерею, а они сами становились сначала просто известными, а потом знаменитыми.

И с какой скромностью меценатствовал П. М. Третьяков! Кто бы узнал знаменитого русского Медичи в конфузливой, робкой, высокой и худой фигуре, напоминавшей духовное лицо! Вместо каникул летом он уезжал знакомиться с картинами и музеями Европы, а после, по однажды и на всю жизнь намеченному плану, шел пешком и постепенно обошел сплошь всю Германию,

Францию и часть Испании.

Вот другой фабрикант – К. Т. Солдатенков, посвятивший себя издательству тех книг, которые не могли рассчитывать на большой тираж, но были необходимы для науки или вообще для культурных и образовательных целей. Его прекрасный дом в греческом стиле превратился в библиотеку. Окна этого дома никогда не блестели праздничными огнями, и только два окна кабинета долго, за полночь, светились в темноте тихим светом.

М. В. Сабашников, подобно Солдатенкову, тоже меценатствовал в области литературы и книги и создал замечательное в культурном отношении издательство.

С. И. Щукин собрал галерею французских художников нового направления, куда бесплатно допускались все желающие знакомиться с живописью. Его брат, П. И.

Щукин, создал большой музей русских древностей.

Алексей Александрович Бахрушин учредил на свои средства единственный в России театральный музей, собрав в него то, что относится к русскому и частью западноевропейскому театру.

А вот и еще превосходная фигура одного из строителей русской культурной жизни, совершенно исключительная по таланту, разносторонности, энергии и широте размаха.

Я говорю об известном меценате Савве Ивановиче Мамонтове, который был одновременно и певцом, и оперным артистом, и режиссером, и драматургом, и создателем русской частной оперы, и меценатом в живописи, вроде Третьякова, и строителем многих русских железнодорожных линий.

Но о нем мне придется говорить подробно в свое время, так же как и о другом крупном меценате в области театра – Савве Тимофеевиче Морозове, деятельность которого тесно слита с основанием Художественного театра.

Люди, непосредственно окружавшие меня, тоже содействовали выработке артистического склада моей души. Они не отличались какими-нибудь исключительными талантами, но зато умели работать, и отдыхать, и веселиться.

С легкой руки Кузьмы Пруткова10, шутки процветали в нашей семье.

Рядом с нашим имением жили мои двоюродные братья С. Это были очень просвещенные и по тому времени передовые люди, усовершенствовавшие в России целую область производства – ткацкое дело. В их доме было шумно и весело. По вечерам – споры и разговоры на общественные темы, в связи с деятельностью земств и городских самоуправлений. По праздникам до начала охоты – тир на призы. С двенадцати часов дня до захода солнца в воздухе стояла канонада. А после Петрова

дня – начало охоты, сначала по дичи, потом и по волкам, медведям и лисицам. В эти сезоны осени и зимы оживал псарный двор. По праздникам с раннего утра съезжались охотники, раздавались рога, шествовали конные и пешие доезжачие, окруженные стаями собак, с пением ехали охотники в экипажах, а за ними тащилась телега с провиантом. Мы, юнцы, не участвовавшие в охоте, вставали с рассветом, чтобы провожать отъезжающих, и с завистью смотрели на оживленные лица охотников. А по возвращении их с охоты мы любили смотреть убитых зверей. Потом происходило общее умывание или купание, а ночью – музыка, танцы, фокусы, пти-жё, шарады. Иногда все семьи соединялись и устраивали водные праздники. Днем плавали на призы, а вечером катались по реке в разукрашенных лодках. Впереди плыла огромная лодка на тридцать человек с оркестром духовой музыки.

В ночь на Ивана Купала все большие и малые участвовали в устройстве заколдованного леса. Закостюмированные в простыни и загримированные люди подкарауливали ищущих папоротник. Лишь только они приближались, шутники неожиданно спрыгивали с деревьев или выскакивали из кустов. Другие плыли по течению реки, стоя неподвижно на носу лодки, окутав ее и себя белой простыней.

Привидение с длинным белым хвостом производило сильное впечатление.

Бывали еще более злые шутки. Жертвой их был молодой немецкий музыкант, наш первый учитель музыки. Он был наивен, как четырнадцатилетняя девочка, и до смешного верил всему, что ему говорили и чем его пугали. Так, например, его уверили однажды, что в деревне появилась высокая толстая крестьянка, которая влюбилась в него с африканской страстью и всюду ищет его. Однажды ночью он пришел в свою одинокую комнату, разделся и со свечой вошел в соседнюю спальню. В кровати лежала огромная Акулина; тогда немец в одной рубахе выпрыгнул из окна, благо было невысоко. Собака увидала голые ноги, белую ночную рубаху, кинулась на него и стала кусать. Он кричал на все имение. Большой дом проснулся, из окон выглядывали заспанные лица, женщины тоже кричали, не понимая, что случилось. Но компания шутников, которая подсматривала за тем, что происходило, бросилась на помощь и спасла бедного полуголого немца. Тем временем переряженный Акулиной шутник соскочил с кровати, оставив ее измятой и умышленно забыв какую-то часть женского туалета на постели. Секрет не открылся, и миф об Акулине продолжал еще более пугать наивного юношу – будущую музыкальную знаменитость.

Его в конце концов свели бы с ума, если бы мой отец не вступился и не положил предел этим шалостям.

И мы, по примеру старших, любили шалости и шутку, которая была прародителем сценического эффектного трюка. Так, например, вокруг имения Любимовка развелось много дачников. Они катались в лодке по реке, протекавшей около самого нашего дома. Постоянный крик, скверное пение не давали покоя. Решено было распугать непрошенных соседей. Вот что мы придумали: купили большой бычачий пузырь, надели на него парик из волос, нарисовали глаза, нос, рот, уши. Получилось лицо желтоватого тона, похожее не то на утопленника, не то на какое-то водяное чудище.

Этот пузырь мы прикрепили к длинной веревке, конец которой был продет сквозь ручки пудовых гирь, брошенных на дно реки, посредине ее и у самого берега. Сами мы прятались в кустах. Веревка, втянутая на берег, естественно, заставляла уходить на дно загримированный бычачий пузырь. Стоило отпустить веревку, как пузырь со всей силою выскакивал на поверхность. Беспечные дачники плыли по реке.

Мы подкарауливали их. Когда лодка подъезжала к намеченному нами месту, из воды выскакивало чудище с волосами и снова пряталось. Эффект получался неописуемый.

Мы, мальчишки, перенимали и отражали не только близкую нам семейную жизнь, но откликались по-своему и на то, что было за стенами дома и имения. И эти впечатления отражались очень часто в изобразительном процессе, близком к представлению, в форме перевоплощения в других людей или создания другой жизни, непохожей на нашу реальную домашнюю действительность. Так, например, когда в России была введена всеобщая воинская повинность11, мы устроили свое войско из сверстников, таких же, как мы, мальчиков. Набрали даже два войска: у моего брата – свое, у меня – свое. Главным руководителем обоих враждующих войск было одно и то же лицо – близкий друг моего отца. Он кликнул клич, и изо всех соседних деревень сошлись на затеянную игру много деревенских мальчиков десяти-одиннадцати лет, наших новых друзей. Все было установлено на началах полного равенства. Все были рядовыми солдатами и среди нас – один лишь главноначальствующий, который должен был воспитывать из нас унтер-офицеров и потом производить в офицерские чины.

Началось соревнование. Каждый хотел понять все мудрости военного дела и поскорее стать офицером. Некоторые мальчики, потолковее, являлись нам серьезными конкурентами и вначале в области военных артикулов опередили нас. При дальнейшем

расширении программы, когда было объявлено, что грамотность является обязательной для наших солдат, мне с братом поручили учить товарищей. С этой целью пришлось произвести нас в унтер-офицеры.

В день нашего производства в унтер-офицерские чины были назначены маневры.

Предводителями двух враждующих армий были мы с братом. Перед самым началом, когда все войско с трепетом ожидало битвы, стоя во фронте, вдали послышались охотничьи рога, что-то вроде фанфар, и во двор влетел верховой, один из гостей наших соседей. На нем был какой-то чудной наряд, очевидно, имевший претензию походить на персидский мундир, с белой женской короткой юбкой до колен. Вестовой спрыгнул с лошади, поклонился по-восточному в ноги нашему главноначальствующему и поздравил нас с высшей милостью, объявив нам, что нас осчастливит своим высоким посещением персидский шах со свитой. Скоро вдали показалась процессия людей в белых купальных и ночных халатах, подпоясанных красными кушаками, с перевязанными белыми полотенцами на голове. Среди них были также лица в великолепных подлинных бухарских халатах (из музейных вещей двоюродных братьев, известных в то время шелковых и парчовых фабрикантов). Сам шах был в богатейшем восточном халате, с подлинной восточной чалмой, с великолепным музейным оружием.

Он ехал на нашей старой белой лошади, которая, живя у нас на покое, еще не потеряла, несмотря на старость, своей былой красоты. Над шахом несли богатый зонт с приколотыми к нему кистями, бахромой, с кусками золотого шитья по бархату.

На террасе, перед большой площадкой, где происходило ученье войск, точно в сказке, появился трон, украшенный восточными коврами и материями. Лестницу, ведущую с земли на террасу к трону, также покрыли коврами. Откуда-то появились флаги, которыми наскоро украшали балкон.

Шаха, который, ввиду своего высокого сана, не хотел ходить, торжественно сняли с лошади, понесли на балкон и посадили на трон. Мы тотчас же узнали в нем двоюродного брата.

Началось ученье. Мы прошли церемониальным маршем. Шах кричал нам грозно какие-то непонятные слова, которые, очевидно, должны были изображать персидский язык.

Свита почему-то что-то пела, кланялась в ноги и церемонно ходила вокруг трона.

Мы и все мальчики волновались от торжественности.

Начались маневры. Нам объяснили расположение двух воюющих войск, стратегическую задачу, расставили по своим

местам. Мы приступили к обходу, к засаде, к вылазкам, и наконец наступило и самое генеральное сражение. Разгоряченные торжественностью обстановки, мы дрались не на шутку. Был уже один раненый, с синяком под глазом.

Но… в момент самой ожесточенной схватки в самую гущу дерущихся храбро ворвалась наша мать. Она энергично махала зонтиком, расталкивала воюющих и так властно кричала на нас, что в одно мгновение остановила бой. Разогнав оба войска, она стала бранить и нас и начальство. Все получили взбучку. Подошел сам шах персидский. Но тут один из мальчиков крикнул во все горло:

"Объявляю войну Персии!" Оба войска мигом выстроились, соединились в одну союзную армию и бросились на шаха. Он заорал, мы тоже, он побежал от нас, мы за ним. Наконец толпа мальчишек догнала его, поймала, окружила и стала щипать. На этот раз шах кричал уже не ради шутки, а всерьез, от боли. Но на горизонте вновь появилась гнавшаяся за нами мать с зонтом, – и все союзное войско бежало.

Учение По старым, патриархальным обычаям того времени наше учение началось дома.

Родители не жалели денег и устроили нам целую гимназию. С раннего утра и до позднего вечера один учитель сменял другого; в перерывах между классами умственная работа сменялась уроками фехтования, танцев, катанья на коньках и с гор, прогулками и разными физическими упражнениями. У сестер были русские, французские и немецкие воспитательницы, занимавшиеся языками и с нами; у нас же был, кроме того, превосходный воспитатель, мосье Венсан – швейцарец, спортсмен, гимнаст, фехтовальщик, верховой ездок. Эта прекрасная личность сыграла в моей жизни важную роль. Он убеждал родителей отдать нас в гимназию, но чадолюбивая мать не представляла себе этого ужаса. Ей чудилось, что чужие мальчики, сильные, злые, будут бить нас, беззащитных ангелов. Ей представлялось, что учителя будут сажать нас в карцеры. Гигиенические условия школьного обучения, неизбежные заразы пугали ее.

Однако необходимость получения льгот по воинской повинности и соответствующего образовательного ценза принудили мать согласиться. Меня, уже тринадцатилетнего мальчика, повели держать экзамен в третий класс в одну из московских гимназий12.

Для того чтобы бог умудрил меня на предстоящих испытаниях, няня повесила мне на шею мешочек с грязью со святого Афона, мать и сестры навешали на меня образки.

Вместо третьего класса я попал в первый, и то благодаря

протекции и хлопотам.

Пыжась написать экстемпорале13, я от бессилия теребил пуговицу на груди, она продырявила мешочек с афонской грязью, и грязь просыпалась.

По возвращении домой меня, верзилу, ученика первого класса, бранили, а потом послали в ванну, которую я пополнил собственными слезами, смывая афонскую грязь.

Тогда я уже был почти того же роста, как и теперь. Мои же товарищи были все малорослые, немного выше моих ног. Естественно, что входившие в класс сразу обращали внимание на меня. Придет ли директор, придет ли попечитель – и непременно вызывают меня. Как я ни старался быть ниже ростом, ничего не выходило, я только привыкал горбиться.

Меня отдали в гимназию как раз в то время, когда усиленно культивировалось классическое образование. Выписанные в Россию иностранцы всех национальностей для проведения в жизнь классической программы водворяли свои порядки, нередко идущие вразрез с природой русского человека.

Директор нашей гимназии был глупый человек и чудак. Он прибавлял букву "с" почти к каждому слову. Входя на кафедру и обращаясь к нам с приветствием, он говорил:

"Здравствуйте-ста-с, молодые люди-ста-с! Сегодня-ста-с будет экстемпорале-ста-с.

А прежде всего проверим рецензиум-ста-с верборум-ста-с".

Сидя на кафедре, он ковырял ручкой пера в ухе и вытирал перо о тряпочку, которая с этой целью носилась в кармане.

Но многое ему бог простит за то, что он был добрый человек, и я не поминаю его злом.

Инспектор – тоже иностранец. Представьте себе высокую худую фигуру, с совершенно голым черепом странной формы, указывающей на вырождение, с бледной кожей, издали напоминавшей костяк; длинный нос, страшно худое лицо, синие очки, скрывавшие глаза; длинная, до живота, темная борода, торчащие большие усы, закрывающие рот, оттопыренные уши; голова немного вдавлена в худые плечи, совершенно впалый живот с приложенной к нему плоской ладонью, которую он постоянно держал на животе, точно компресс; худые ноги и ползущая походка. Голос его точно вырывался изнутри, чтобы ударить только на одну гласную, а все остальные буквы и слоги фразы смять и точно выплюнуть из себя. Он умел неслышно подкрасться и, неожиданно очутившись среди класса, изрыгнуть из себя:

"Встаааа! Сеееe!.."

Это означало: "Встать! Сесть!" Неизвестно, ради каких целей –

для наказания или для физического упражнения – он по десяти раз заставлял нас садиться и вставать. Потом, изрыгнув какое-то ругательство, которого никто не мог понять, он так же незаметно выползал из класса, как и приползал.

В другие разы, в начале большой перемены, в самый разгар детского оживления, он, как привидение, появлялся из-за двери, за которой прятался в ожидании нашего прохода. Тут начиналось выплевывание каких-то отдельных гласных, после чего слышалось:

"Всееее… беобееее!.." Это значило, что он оставляет всех без обеда. Нас приводили в столовую, подводили к нашим местам и заставляли стоять, пока другие дети ели перед нашим носом. В виде протеста многие из присутствующих в столовой посылали нам от своего стола пирогов, закусок и всяких сластей, благодаря чему эти наказания превращались в удовольствие. Но ненависть за форму их, за глумление над ребенком живет и по сие время в моей душе и не может быть забыта до самой смерти.

Из-за самых пустых причин, без всякого разбора дела, детей сажали в карцер. А в карцере были крысы. Ходили даже сплетни, будто их там нарочно разводили, – вероятно, с педагогической целью, чтобы наказание было действительнее.

Преподавание заключалось главным образом в долблении латинских исключений и зазубривании не только самого текста поэтов, но и перевода его на ломаный русский язык. Вот образчик такого перевода, который мы учили наизусть. В одном месте "Одиссеи" было сказано, что "конь насторожил уши". Но учитель-иностранец перевел дословно и заставлял нас зазубривать фразу так: "уши на конце торчат".

Должен быть справедливым и сознаться, что некоторые из моих товарищей вышли из гимназии с хорошими знаниями и даже с недурными воспоминаниями о проведенном в гимназии времени. Но я никогда не умел зубрить; непосильная работа, задаваемая памяти, совершенно истощила ее и испортила на всю жизнь. Как актер, которому нужна память, я претендую за это увечье и с недобрым чувством вспоминаю гимназическое время.

В смысле науки я ничего не вынес из гимназии. У меня и по сие время ноет сердце, когда я вспоминаю мучительные ночи, проведенные за зубрением грамматики или греческого и латинского текста поэтов: двенадцать часов ночи, свеча догорает, борешься с дремотой, мучительно напрягаешь свое внимание, сидя над длинным списком ничем не связанных между собой слов, которые нужно запомнить в установленном порядке. Но память не принимает больше ничего, точно губка, переполненная влагой. А надо еще вызубрить несколько страниц. Если же нет, –

то впереди крик, плохой балл, может быть, и наказание, но, главное, ужас перед учителем с его унизительным отношением к человеку!

Наконец терпение переполнилось, отец над нами сжалился и решил взять нас.

Мы перешли в другую гимназию14, которая являлась полной противоположностью той, из которой мы бежали. Здесь тоже совершались невероятные вещи, но совсем иного рода. Так, например, за несколько недель до нашего поступления был такой случай.

Инспектор, красавец и известный покоритель женских сердец, обходил дортуары воспитанников. Вдруг один из них, восточного происхождения, погнался за инспектором с поленом в руке и бросил его в своего начальника, желая переломить ему ногу. К счастью, дело ограничилось одним ушибом. Инспектор долго хворал, а ученик сидел в карцере. Но дело замяли, так как в него была замешана женщина.

В другой раз в одном из классов начался урок, в середине которого послышались звуки гармоники и глухое, точно отдаленное, пение. Сначала не обратили на него внимания и думали, что оно доносится с улицы; но потом разобрали, что звуки идут из чуланчика, который находился при входе в класс. Оттуда извлекли пьяного ученика, которого запрятали туда, чтобы он проспался.

Многие из учителей были чудаки. Так, например, один из них входил в класс каждый раз по-новому: дверь отворялась, и в класс летел и попадал на кафедру учительский журнал, который носят с собой преподаватели для отметок и замечаний; вслед за ним уже являлся сам учитель-комик. В другой раз тот же учитель неожиданно являлся в класс раньше звонка, когда мы все еще шалили, бегая по классу. Мы пугались, бросались к своим партам, а он тем временем скрывался и возвращался с опозданием.

Священник был тоже наивный чудак. Его уроки предназначались нами для подготовок к латинскому и греческому. Чтобы отвлечь старика и сорвать его урок, один из товарищей, очень умный и начитанный человек, заявлял священнику, что бога нет.

"Что ты, что ты, перекрестись!" – пугался старик и начинал вразумлять заблудшего. Казалось, что ему это удается. Он даже был рад своей победе. Но тут выплывал новый, еще более кощунственный вопрос, и бедный пастырь вновь считал себя обязанным спасать заблудшую душу. За этой работой протекал весь урок. В награду за ловкость и усердие товарищу преподносили несколько пирогов с ливером во время ближайшего

завтрака.

Выпускные экзамены обставлялись с необыкновенной строгостью. Больше всего боялись письменных экзаменов греческого и латинского языка. Этот экзамен происходил в огромном круглом старом зале дома. Выпускных учеников, которых было всего десять-пятнадцать человек, сажали за отдельные парты, расставленные на большом расстоянии. Чуть не перед каждой партой стоял учитель или надзиратель, чтобы не допускать списывания. Посреди залы был длинный стол, за которым восседали директор, инспектор, учитель, ассистент и проч. В результате все без исключения ученики списали свои работы у одного из товарищей. У всех были одни и те же ошибки. Весь синклит ломал себе голову, чтобы разгадать, этот фокус.

Хотели назначить переэкзаменовку, возбудить дело, но оно прежде всего сконфузило бы самое начальство, которое не находило даже приблизительного объяснения случившемуся. В чем же секрет? Ученики, которые все, кроме одного, не знали предмета, вместо того чтобы изучать его перед экзаменом, закрыли книги и обратили все свое внимание на азбуку глухонемых. По целым вечерам они занимались только этим. Первый ученик, писавший экзаменационную работу на высший балл, продиктовал ее нам, на виду у всех, пальцами рук. Прошло много лет. Я уже был взрослым, женатым человеком, когда встретился с бывшим учителем греческого языка.

Он еще не забыл случая и умолял меня открыть секрет.

"Ни за что! – ответил я со злорадством. – Я завещаю секрет своим детям, если вы не научитесь делать учебные годы детей радостным сном на всю жизнь, а не каторжной работой, о которой вспоминаешь, как о мучительном кошмаре!" Малый театр Малый театр лучше всяких школ подействовал на мое духовное развитие. Он научил меня смотреть и видеть прекрасное. А что может быть полезнее этого воспитания эстетического чувства и вкуса?

Я готовился к каждому спектаклю Малого театра. Для этого составился небольшой кружок молодых людей, которые все вместе читали пьесу, поставленную на репертуар театра, изучали литературу о ней, критику на нее, сами устанавливали свои взгляды на произведение; потом всем кружком мы шли смотреть спектакль, а после него, в ряде новых бесед, поверяли друг другу свои впечатления. Снова смотрели пьесу в театре и снова спорили о ней. При этом очень часто обнаруживалось наше невежество по разным вопросам искусства и науки. Его мы старались исправлять, дополняя свои познания, устраивая для себя лекции на дому и вне дома. Малый театр стал тем рычагом, который управлял духовной, интеллектуальной стороной нашей жизни.

К обожанию самого театра прибавилось у нас еще и обожание отдельных актрис и актеров.

Я еще застал чудесных, необыкновенных артистов Малого театра, целый букет талантов и гениев. Избалованный в свое время итальянской оперой, состоявшей почти из одних знаменитостей, я был избалован и расточительным богатством талантов Малого театра.

Замечали ли вы, что в театральной жизни наступают долгие, томительные застои, во время которых не появляется на горизонте ни новых талантливых драматургов, ни актеров, ни режиссеров? Но почему-то вдруг, неожиданно, природа выбрасывает целую труппу, а к ним в придачу и писателя, и режиссера, и все они вместе создают чудо, эпоху театра.

Потом являются продолжатели великих людей, создавших эпоху. Они воспринимают традицию и несут ее следующим поколениям. Но традиция капризна, она перерождается, точно синяя птица у Метерлинка, и превращается в ремесло, и лишь одна наиболее важная крупинка ее сохраняется до нового возрождения театра, который берет эту унаследованную крупинку великого, вечного и прибавляет к нему свое новое. В свою очередь и оно несется следующим поколениям и снова на пути растеривается, за исключением маленькой частицы, которая попадает в общую мировую сокровищницу, хранящую материал будущего великого человеческого искусства.

И в русском театре были исключительные по составу труппы. Во времена Щепкина жизнь выбросила целую плеяду великих художников сцены: Каратыгина, Мочалова, Сосницкого, Шуйского, Самарина, Самойлова, Садовских, Никулину-Косицкую, Живокини, Акимову, Васильевых, великого Мартынова, Никулину. Некоторые из них, как, например, сам Щепкин, Самарин, были вначале простыми, безграмотными людьми и сами образовали себя и стали друзьями Гоголя, Белинского, Аксакова, Герцена, Тургенева и др. Несколько времени спустя жизнь выдвинула новую группу талантов, к которой относятся Федотова, Ермолова, Варламов, Давыдов, Южин и др.

Я помню Василия Игнатьевича Живокини. Он выходил на сцену и прямо шел на публику.

Став перед рампой, он от себя говорил всему театру приветствие. Ему делали овацию, и уж после этого он начинал играть роль. Эту, казалось бы, непозволительную для серьезного театра шутку нельзя было отнять у Живокини, – до такой степени она подходила к его артистической личности. При встрече с любимым артистом души зрителей наполнялись радостью. Ему устраивали еще раз грандиозную овацию за то, что он Живокини,

за то, что живет с нами в одно время, за то, что он дарит нам чудесные минуты радости, украшающие жизнь, за то, что он всегда бодр и весел, за то, что все его любят. Но тот же Живокини умел быть трагически-серьезным в самых комических и даже балаганных местах роли. Он знал секрет, как смешить серьезом. Когда он начинал страдать, метаться, взывать о помощи со всей искренностью своего таланта, становилось нестерпимо смешно от серьезности его отношения к шуму из пустяков. Лицо и мимика его не поддаются описанию. Это был очаровательный уродец, которого хотелось любить, ласкать и целовать. Добродушие и спокойствие его на сцене можно было бы назвать воплощением вечного, мирового добродушия и спокойствия.

Другого гения, Шуйского, я помню превосходно. С кем из мировых известностей можно было бы сравнить его? Я думаю, с Кокленом15, в смысле его артистичности, интересного рисунка роли и ее отделки. У Шуйского был тот плюс, что он был всегда искренен. Он мог бы поспорить с любым французским Сганарелем. Шуйский играл не только комедию, но и трагедию; и здесь его изящество, артистичность и аристократизм не покидали его.

Самарин, в молодости – изящный молодой человек на французские роли, был в старости идеальный барин-Фамусов, обаятельный артист, со своей старческой, немного пухлой красотой, необыкновенным голосом, дикцией, утонченными манерами и большим темпераментом.

Медведеву я помню превосходно, не только как артистку, но и как интересного человека-самородка. Она была до некоторой степени моей учительницей и имела на меня большое влияние16. В начале карьеры она считалась средней артисткой на молодые роли, но в старости попала на свое настоящее, природой предназначенное ей амплуа характерных ролей и нашла в себе те яркие краски, которые позволяли ей давать на сцене незабываемые образы. Это была характерная актриса милостью божией, которая не могла, даже в жизни, просуществовать одного часа, чтобы не изобразить галерею характерных типов, виденных ею. Н. М. Медведева говорила образами; когда она рассказывала о том, что у нее был такой-то господин и сказал такую-то мысль, вы уже видели того, о ком говорилось, и то, как это говорилось.

Однажды я застал такую сцену в ее доме. Медведева была больна и не могла играть новой пьесы, которая шла в Малом театре. Зная, что она мучается тем, что другая артистка заменяет ее в новой роли, я поехал к старухе, чтобы посидеть с ней. Ее квартира была пуста, так как все уехали в театр. Оставалась древняя старушка, жившая на ее хлебах из милости. Я постучался

в дверь и тихо вошел в гостиную, посреди которой, сконфуженная и растрепанная, сидела Медведева. Ее вид испугал меня в первую минуту, но она успокоила меня и рассказала следующее:

"Вот видите, – играю. Мне пора умирать, старой дуре, а я все играю! Видно, и в гробу, и там играть буду!" "Что же вы играете?" – поинтересовался я.

"Дуру, – ответила она, и начала рассказывать: – К доктору дура пришла, не то кухарка, не то деревенская баба. Пришла и села, положила кулек с овощами, – а вот тут пальтишко внучонка. Вот сидит и смотрит, картинка висит, зеркало, увидала свое отражение и обрадовалась. Подбила волосы под платок, – глядь, а в зеркале тоже баба подбивает себе волосы; улыбнулась".

Глупее этой улыбки, которую изобразила Медведева, придумать трудно.

"Приходит доктор, зовет. Она идет в другую комнату и поклажу с собой несет. "Что с тобой? – спрашивает доктор: – Где болит?" – "Проглотила!" – "Что проглотила?" – "Гвоздь проглотила". – "Большой?" – "Во-о!" – и показала гвоздь в несколько вершков. – "Да ты бы померла, старуха, коли бы такой гвоздь проглотила". – "Зачем помирать, живу!" – "Ну, и что же ты?" – "Выпирает.

Здесь выпирает, эвона прет", – указывает баба в разные места тела. – "Ну, разденься", – сказал доктор и ушел. И баба начинает раздеваться. Вот сняла шубенку, платок, кофту, юбку, рубаху, начинает разуваться, но не может достать до ноги – живот мешает. Вот она села на пол, сняла один башмак, другой башмак, тянет чулок, другой, ногой помогает. Разделась догола, начинает вставать, да и встать не может. Наконец встала и села на стул, сложила руки и сидит вот так вот!" Передо мной действительно, казалось, была голая баба.

Отличительным свойством Надежды Михайловны была ее почти детская непосредственность, которая проявлялась в совершенно неожиданной форме. Вот случай из ее жизни, ярко характеризующий эту ее особенность, так же как и ее наблюдательность, столь необходимую для характерной артистки, каковой она была по преимуществу. Надежда Михайловна под старость получила казенную пенсию, и ее благодарность выразилась в старческом обожании Александра III. Когда он умер, больная старуха захотела непременно видеть привоз тела в Москву, но доктора считали всякое волнение опасным для ее больного сердца. Однако она так настаивала, что пришлось ее везти. В одном из домов на Мясницкой было снято окно, откуда можно было смотреть процессию. Рано утром повезли туда Надежду Михайловну со всем штатом докторов и

близких. Хлопот и волнений было немало, так как сердце больной внушало опасение: можно было ждать печального исхода во всякую минуту.

Когда показалась голова похоронной процессии и больная задрожала нервной дрожью, все были наготове. Один держал микстуру, чтобы лить ее в стакан, другой – капли с рюмкой, третий – нашатырный спирт. Все насторожились. Вдруг, неожиданно для всех, комната огласилась радостным, почти восторженным, детски-непосредственным восклицанием Надежды Михайловны:

"Зад-то, зад-то какой!" Она увидела у кучера, сидевшего на козлах катафалка, широкий круглый зад в огромных, жестких складках армяка, и этот кучерской зад так захватил внимание талантливой актрисы, что она проглядела самый гроб. Артистический инстинкт и наблюдательность характерной артистки пересилили верноподданнические чувства патриотки.

Артист Малого театра Александр Павлович Ленский обладал совершенно исключительной сценической мягкостью, с которой мог бы сравниться разве лишь В.

И. Качалов. Я был влюблен в Ленского: и в его томные, задумчивые, большие голубые глаза, и в его походку, и в его пластику, и в его необыкновенно выразительные и красивые кисти рук, и в его чарующий голос тенорового тембра, изящное произношение и тонкое чувство фразы, и в его разносторонний талант к сцене, живописи, скульптуре, литературе. Конечно, в свое время я усердно копировал его достоинства (тщетно!) и недостатки (успешно!).

О Гликерии Николаевне Федотовой я скажу здесь всего несколько слов, так как дальше мне придется немало говорить о ней и об ее художественно-этическом влиянии на меня. Г. Н. Федотова была прежде всего огромный талант, сама артистичность, превосходная истолковательница духовной сущности пьес, создательница внутреннего склада и рисунка своих ролей. Она была мастером художественной формы воплощения и блестящим виртуозом в области актерской техники.

Мой перечень великих артистов, имевших на меня большое влияние и послуживших мне образцами, далеко не полон. В нем не хватает М. Г. Савиной, О. О. и П. М.

Садовских, П. А. Стрепетовой, Н. А. Никулиной, Е. К. Лешковской и многих иностранных артистов.

Кроме того, за неимением места, я не могу говорить о тех, кто, как, например, А.

И. Южин и другие, начинал свою артистическую карьеру

вместе со мной.

Однако для одной из недавно ушедших от нас артисток я должен сделать исключение, чтобы объяснить, чем она была для меня. Я говорю о Ермоловой.

Мария Николаевна Ермолова – это целая эпоха для русского театра, а для нашего поколения – это символ женственности, красоты, силы, пафоса, искренней простоты и скромности. Ее данные были исключительны. У нее была гениальная чуткость, вдохновенный темперамент, большая нервность, неисчерпаемые душевные глубины. Не будучи характерной артисткой, она в течение полувека, почти не выезжая из Москвы, чуть ли не ежедневно жила на сцене и действовала от своего лица, сама себя выражала. И, несмотря на это, в каждой роли М. Н. Ермолова давала всегда особенный духовный образ, не такой, как предыдущий, не такой, как у всех.

Роли, созданные Ермоловой, живут в памяти самостоятельной жизнью, несмотря на то, что все они сотворены из одного и того же органического материала, из ее цельной духовной личности.

В противоположность ей, другие артистки ее типа оставляют в памяти лишь воспоминание об их собственной личности, а не о ролях, которые все похожи друг на друга и на них самих.

М. Н. Ермолова творила свои многочисленные и духовно-разнообразные создания всегда одними и теми же, специфически ермоловскими приемами игры, с типичным для нее многожестием, большой порывистостью, подвижностью, доходящей до метания, до бросания с одного конца сцены на другой, с вспышками вулканической страсти, достигающей до крайних пределов, с изумительной способностью искренно плакать, страдать, верить на сцене.

Внешние данные Марии Николаевны были не менее замечательны. У нее было превосходное лицо с вдохновенными глазами, сложение Венеры, глубокий, грудной, теплый голос, пластичность, гармоничность, ритмичность даже в метании и порывах, беспредельное обаяние и сценичность, благодаря которым самые ее недостатки обращались в достоинства.

Все ее движения, слова, действия, даже если они бывали неудачны или ошибочны, были согреты изнутри теплым, мягким или пламенным, трепещущим чувством. Ко всем этим достоинствам ей дана была от природы совершенно исключительная психологическая чуткость. Знаток женского сердца, она умела, как никто, вскрывать и показывать "das ewig Weibliche" {вечно женственное (нем.).}, так же как и все изгибы до слез трогательной, до ужаса страшной, до смеха комичной

женской души. Как часто великая артистка заставляла зрителей спектакля, всех поголовно, держать платок у глаз и утирать лившиеся слезы. Чтобы судить о силе и заразительности ее воздействия, надо было постоять с ней на одних подмостках. Я удостоился этой радости, чести и блаженства, так как играл с ней в Нижнем-Новгороде роль Паратова в "Бесприданнице"17. Незабываемый спектакль, в котором, казалось мне, я стал на минуту гениальным. И неудивительно: нельзя было не заразиться талантом от Ермоловой, стоя рядом с нею на подмостках.

При личном знакомстве с Марией Николаевной она удивляла искренним непониманием своего величия. Она была до болезненности конфузлива, застенчива и скромна.

Предложит кто-нибудь Ермоловой сыграть новую роль, – и Мария Николаевна вспыхнет, вскочит с места, покраснеет, замечется по комнате, потом бросится к спасительной папиросе и начнет нервными движениями закуривать ее, произнося отрывисто своим грудным голосом:

"Что это вы! Господь с вами! Да разве я могу? Да у меня ничего нет для этой роли!

Зачем это я сунусь не в свое дело? Мало ли молодых актрис и без меня? Что это вы!.." Все великие артисты, которых я пытался очертить здесь в нескольких штрихах, помогли мне своей артистической и личной жизнью создать тот идеал актера, к которому я стремился в своем искусстве, оказали важное влияние на меня, содействуя моему художественному и этическому воспитанию18.

Первый дебют Небольшой флигель во дворе нашего подмосковного имения, где я когда-то трехлетним ребенком впервые дебютировал на сцене, развалился, и мы все его жалели. Это было единственное место, где можно было, не мешая другим, собираться большой компанией, чтобы петь, шуметь, танцевать. Как жить без старого флигеля!

Не только мы, но и соседи оплакивали его. Уступая общей просьбе, отец решил построить на том же месте новое здание с большой залой, в которой, при случае, можно было бы давать домашние спектакли19. Я думаю, что при данном решении отцом руководила его всегдашняя забота о том, чтобы держать детей поближе к дому и, ради этого, чутко откликаться на все наши запросы и приспосабливаться к жизни и потребностям молодежи. К слову скажу, что благодаря такой тактике моих родителей наш дом часто менял свою физиономию в зависимости от происходивших в нем событий.

Так, например, отец – известный благотворитель – учредил лечебницу для крестьян. Старшая сестра влюбилась в одного из

докторов лечебницы, и весь дом стал усиленно интересоваться медициной. Со всех сторон толпами стекались больные.

Из города съезжались доктора, товарищи моего beau frere'a. Среди них были любители драматического искусства. Затеяли домашний спектакль. Все превратились в любителей. Скоро вторая сестра заинтересовалась соседом – молодым немцем-коммерсантом.

Наш дом заговорил по-немецки и наполнился иностранцами. Увлекались верховой ездой, бегами, скачками, всевозможным спортом. Мы, молодые люди, старались одеваться по-европейски, и, кто мог, отпустил себе небольшие бачки и перечесался по-модному. Но вот один из братьев влюбился в дочь простого русского купца в поддевке и в длинных русских сапогах,- и весь дом опростился. Со стола не сходил самовар, все опивались чаем, усиленно ходили в церковь, устраивали торжественные службы, приглашали лучший церковный хор и певчих, сами пели обедню.

К этому времени третья сестра влюбилась в велосипедиста, и мы все надели шерстяные чулки, короткие панталоны, купили велосипеды, поехали сначала на трех, а потом и на двух колесах. Наконец, четвертая сестра влюбилась в оперного певца,- и весь дом запел. Многие из знаменитых русских певцов – Собинов, Секар-Рожанский20, Оленин21 – были частыми гостями в нашем доме и особенно в имении. Пели в комнате, в лесу, днем – романсы, ночью – серенады. Пели на лодке, пели в купальне. Ежедневно в пять часов дня, перед обедом, певцы сходились там. Они выстраивались в ряд на крыше купальни и запевали квартет. Перед финальной нотой все они бросались с крыши в реку – вниз головой, ныряли, выплывали и кончали квартет высоченной нотой. Тот, кто успевал первый закончить песнь, выигрывал.

Кто знает,- быть может, все эти метаморфозы и превращения всего дома и постоянные перевоплощения и переодевания всех членов семьи повлияли на меня как на актера, приучив к перевоплощениям в характерных ролях.

Описываемый теперь период относится ко времени увлечения любительскими спектаклями. Вот почему постройка нового театра была своевременна. Флигель был выстроен, и получился подлинный маленький театр со всеми удобствами, уборными для артистов и проч.

Оставалось обновить новое здание постановкой какого-нибудь спектакля.

Но где отыскать артистический персонал, режиссера и проч.? Пришлось, почти насильно, вербовать актеров из членов семьи, родни, знакомых, гувернеров, гувернанток. Некоторые из них, насильно притянутые к спектаклю, отравились театральным ядом

на всю жизнь. Так, например, мой брат В.С. Алексеев22 и сестра З. С. Алексеева (Соколова)23 вместе со мной выступили тогда на театральное поприще и теперь, под старость, мы снова встречаемся на нем. Но дом, привыкший менять свою физиономию, уже наладился на театрально-любительскую линию, и все, даже мой отец и мать, поступили в ряды актеров. Наш репетитор24, студент, считавший себя в некоторой степени специалистом по спектакльным делам (у него был кружок), взялся за режиссерство.

Началась обычная любительская канитель: чтение и выбор пьесы. Надо, чтобы каждому была роль, да по вкусу, да не меньше, чем у других, да чтоб не было обид.

Для этого пришлось составлять спектакль из нескольких одноактных пьес. Только при этом условии можно было дать каждому работу.

Какую роль выбрать для себя?

Каков был мой тогдашний идеал?

Он был примитивен. Мне хотелось только быть похожим на моего любимого артиста, Николая Игнатьевича Музиля – комика-простака25. Мне хотелось иметь такой же голос, как у него, и такие же манеры. Их я больше всего ценил тогда в покойном прекрасном артисте. Поэтому вся моя работа сводилась к тому, чтобы выработать в себе его внешние приемы и развить хрипоту в голосе. Я хотел быть его точной копией. Конечно, я выбрал пьесу, которую он играл. В ней я не мог отрешиться от него. Название этой пьесы – "Чашка чаю", водевиль в одном действии. Я знал каждое место, мизансцену, каждую интонацию, жест, мимику любимого артиста…

Режиссеру нечего было делать со мной, так как роль уже была сделана другим, а мне оставалось только повторять сделанное, слепо копируя оригинал. И я чувствовал себя прекрасно, свободно, уверенно на сцене.

Совсем иначе обстояло дело в другой роли – старика в водевиле под названием "Старый математик, или Появление кометы в уездном городе"26. В этой роли я не имел перед собой никаких образцов, и потому роль казалась мне пустой, прозрачной, ничем не наполненной. Мне нужен был готовый сценический образец. Пришлось самому догадываться: как бы эту роль сыграл такой-то артист, приемы игры которого я знал и умел копировать?

Кое-что я угадывал, и тогда мне было удобно на сцене. Но в других местах роли я не попадал на знакомые приемы, и тогда было плохо. Или случайно мне подвертывалась манера игры совсем другого знакомого мне актера, и я снова на минуту

оживал. В третьем месте я угадывал еще кого-нибудь из знакомых артистов и копировал его, и так далее. Так в одной роли я играл десять образов, в одном человеке я видел десятки разных лиц. Каждое отдельное скопированное место само по себе было на что-то похоже, но все вместе было ни на что не похоже. Роль превратилась в одеяло, сшитое из лоскутьев, и я чувствовал себя на сцене очень плохо. Во второй роли не было ничего общего с тем самочувствием, которое создалось в "Чашке чаю", и потому "Старый математик" доставлял мне впервые творческие муки, причину которых я еще не ведал. Репетируя "Чашку чаю", я говорил себе:

"Боже! Какая радость – искусство и творчество!" Когда я играл "Старого математика", я потихоньку признавался себе:

"Боже! Какая пытка быть актером!" Таким образом, искусство казалось мне то легким, то трудным, то восхитительным, то нестерпимым, то радостным, то мучительным. И я не ошибался тогда. Нет большей радости, как быть у себя дома на сцене, и нет ничего хуже, как быть гостем на ней. Нет ничего мучительнее обязанности во что бы то ни стало воплощать чужое, смутное, вне тебя пребывающее. И по настоящее время эти противоречия то радуют, то терзают меня.

Мой первый дебютный спектакль состоялся в день именин матери, пятого сентября 1877 года. Наконец сбывалось то, что казалось далеким и невозможным. Через несколько часов я буду стоять перед освещенной рампой, один, на возвышении, на глазах у всех. Много людей приедут из Москвы и из далеких окрестностей ради меня, и я могу с ними делать все, что мне заблагорассудится. Захочу – они будут сидеть смирно, слушать и смотреть на меня; захочу – будут смеяться. Поскорей бы выйти на сцену и испытать это чувство "публичности", как я называл его тогда.

Я целый день находился в неведомом мне до того повышенном состоянии, которое доводило меня до нервной дрожи. Минутами я был близок к обмороку – от счастья.

Все, что напоминало предстоящий спектакль, вызывало сердцебиение, которое мешало мне говорить. Я чуть было не вылетел из экипажа в одну из таких минут. Это было в тот момент, когда мы с братом возвращались в имение, на спектакль, из Москвы, из гимназии. Я держал на коленях огромных размеров картон, обнимая его точно талию толстой женщины. В картоне были парики и гримировальные принадлежности. Их специфический запах пробивался в щели картона и бил мне прямо в нос. Я почти до дурноты опьянялся этим запахом театра, актера, кулис и едва не выскочил на ухабе из экипажа. Когда же я

приехал домой и увидал накрытые для гостей столы, посуду, лакеев от кондитеров, беготню и другие реальные приготовления к вечеру, сердцебиение и полуобморочное состояние заставили меня скорее сесть, чтобы не свалиться на пол.

Нам дали наскоро что-то поесть, усадив за какой-то случайный стол, на котором было наставлено много посуды. Как я люблю эти обеды среди суеты готовящегося праздника! В эти минуты реально чувствуешь надвигающееся большое, важное и радостное событие.

В театральном флигеле была еще большая суматоха. Там сестры с подругами и с молодыми людьми – нашими знакомыми и товарищами – разносили костюмы и распределяли их по уборным и вешалкам. Гримеры готовили бороды, краски, парики, расчесывали и завивали их. Мальчик, которого все звали Яшей, шмыгал из одной уборной в другую. Мы встретились в этот день, чтоб никогда не расставаться.

Якову Ивановичу Гремиславскому27 суждено было сыграть большую роль в театре и поставить свое искусство на ту высоту, которая заставила удивляться его работе Европу и Америку.

К зеркалу Яши по порядку присаживались действующие лица: отец, братья, репетитор и другие исполнители, – и отходили от стола преобразившимися в других людей.

Одни старели, другие молодели и хорошели, третьи лысели, четвертые становились неузнаваемыми.

"Неужели это вы?! Ха-ха-ха… Удивительно! Невозможно узнать. Смотрите, смотрите, какой он стал! Нельзя поверить! Браво!" Восклицания, столь обычные в любительских спектаклях, слышались во всех углах уборной, где толклись люди, ища кто потерянный галстук, кто – запонки от воротника, кто – жилетку. Лишние люди, любопытные, мешали, дымили папиросами, шумели, и не было средств их выгнать из маленькой уборной.

Но вот вдали грянул военный марш. С фонарями уже шли гости по всем дорожкам сада, чтобы торжественно войти в театральный флигель. Звуки музыки слышались все ближе и, наконец, заглушили и наши голоса. Нельзя было говорить. Потом звуки марша стали удаляться, затихать. Их заменил гул толпы, топанье ног и шум стульев. За кулисами актеры стали смирнее; в уборных заговорили тише; на лицах появилась виноватая улыбка, смущение. А у меня внутри все радовалось, кипело. Я не мог ни сидеть, ни стоять на месте. Метался, всем мешал. Сердце билось и минутами подкатывало внутри. Но вот – поднялся занавес, и пошел спектакль.

Наконец и я вышел на сцену, где почувствовал себя превосходно. Что-то внутри толкало, горячило, вдохновляло, и я

летел, закусив удила, вперед,- через всю пьесу. Я творил не роль, не пьесу, – стоит ли говорить об этом пустом водевиле, – я творил свое искусство, артистическое действо. Я дарил свой гений смотрящим, я сознавал себя великим артистом, выставленным напоказ для восхищения толпы.

Меня волновало бешенство внутреннего моего темпа и ритма, от которого "в зобу дыхание спиралось". Слова и жесты вылетали с неуловимой быстротой. Я запыхивался, одышка мешала мне говорить, и эта повышенная нервность и несдержанность принимались мной за подлинное вдохновение. Играя, я был уверен, что держу зрителей в своей полной власти.

Пьеса кончилась, и я ждал одобрения, похвал, восторгов. Но все молчали и точно избегали меня. Пришлось подойти к режиссеру и унизиться до напрашивания на комплимент.

"Ничего, все-таки очень мило",- сказал мне режиссер.

Что же значит это "все-таки"?!..

С этого момента я начал познавать, что такое артистические сомнения.

После второй пьесы, "Старый математик", в которой я чувствовал себя не очень хорошо, режиссер сказал мне радостно, с искренним желанием меня ободрить:

"Вот это значительно лучше!" Как? Когда чувствуешь себя на сцене хорошо,- не хвалят, а при плохом самочувствии – одобряют! В чем же дело? Что же это за несоответствие между собственным самочувствием на сцене и впечатлениями смотрящих в зале?!

Я узнал в тот вечер и другое: что не так-то просто понять свои артистические ошибки. Оказывается, что это целая наука, как со сцены понять то, что получается от твоей игры по ту сторону рампы. Сколько надо было расспрашивать, хитрить, подлизываться, чтобы понять, что, во-первых, я просто, несмотря на свое "вдохновение", слишком тихо говорил, так тихо, что всем зрителям хотелось мне крикнуть: "Громче!"; во-вторых, я так скоро болтал слова, что всем хотелось крикнуть: "Медленнее!" Оказывается, что мои руки мелькали в воздухе с такой быстротой, а ноги так бросали меня из одного угла сцены в другой, что никто не понимал того, что происходит за рампой. В этот вечер я узнал еще, что значат актерские уколы мелкого самолюбия, от которых рождаются злоба, сплетни и зависть.

Вместо радости первый мой дебют принес недоумение, которое я всячески старался рассеять. Так, при первом же представившемся случае,- в одном из домашних спектаклей, в котором мне пришлось играть,- я задался целью говорить громко и не махать руками.

И что же? Меня стали упрекать за крики и за гримасничанье

вместо мимики, за утрировку и отсутствие чувства меры. По-видимому, нервозность рук перешла на лицо,- отсюда утрированная гримаса. А чувство меры? Конечно, на словах я понимал, что это значит, но на деле…

Спектакли бывали редко, а в промежутках между ними мы томились без артистической работы. С одной стороны, чтобы облегчить актерский голод, а с другой – чтобы дать велю шалости и шутке, которой мы были заражены смолоду, было придумано следующее: однажды в сумерки мы с товарищем оделись и загримировались нищими-пропойцами и пошли на станцию. Там мы пугали чужих и знакомых. Нам подавали копеечку, на нас бросались собаки, а сторожа выгоняли нас с перрона станции. И чем хуже с нами обращались, тем более было удовлетворено актерское чувство. В жизни пришлось играть правдоподобнее, чем на сцене, где всему верят. Иначе можно было нарваться на скандал. Но раз что нас вывели, выгнали, – значит, мы хорошо играли. Вот когда я практически оценил "чувство меры".

Еще больший успех мы имели в ролях цыган. Как раз их табор расположился недалеко от нашего дома, и по всем дачам шныряли гадающие цыганки с маленькими цыганятами.

В этот вечер мы ждали двоюродную сестру, которая должна была приехать с поездом.

Она была влюблена в нашего соседа и потому при каждом удобном случае гадала, чтобы знать свою судьбу. Вот мы и решили сыграть с ней шутку. Я и только что поступившая к сестрам гувернантка, которая умела превосходно гадать, и с нами мальчик, сын горничной, переоделись, загримировались цыганами и пошли, ко времени прихода поезда, по направлению станция. По пути я объяснил моей спутнице все, что ей надо было нагадать моей кузине. Поровнявшись с экипажем, который вез двоюродную сестру, мы побежали за ней, крича что-то на якобы цыганском языке.

Молодая девушка испугалась, велела кучеру ударить по лошадям и лететь во-всю. По уговору с братом,- нам надо было ждать у ворот. Скоро вся домашняя компания с приехавшей девушкой, взволнованной таинственностью, пришла к садовой ограде, и началось гадание. Эффект получился больший, чем мы ожидали. И снова я был горд тем, что чувство меры не было нарушено.

Для иллюстрации той кривой линии, по которой идет работа любителя без руководства специалиста, я опишу несколько спектаклей, наиболее характерных для моей дальнейшей деятельности. При этом я не буду придерживаться хронологического их порядка, так как не это интересует меня.

Важны самые этапы и ступени, по которым проходит актер при своем творческом росте, важна "кривая" этого роста, отклонение от кривой и возвращение к ней.

Актерство в жизни Спектакль не клеился, так как не было возможности составить труппу. Тогда мы, т. е. две сестры, я и товарищ, решили репетировать что-нибудь ради практики, для самих себя. Выбор пал на два французских переводных водевиля: первый – "Слабая струна", второй – "Тайна женщины"28.

Навидавшись всевозможных европейских див, мы обострили свой вкус и стали требовательны в своих художественных стремлениях. Режиссерские и актерские планы были шире наших возможностей и средств. В самом деле, что можно сделать без настоящей артистической техники, без настоящих знаний и даже без материалов для декораций и костюмов? Ведь кроме старых платьев родителей, сестер, знакомых, выпрашиваемых ненужных украшений, лент, пуговиц, бантиков и других побрякушек у нас ничего не было. Волей-неволей приходилось заменять роскошь костюмов и постановки художественной выдумкой, оригинальностью и непривычностью трактовки.

Необходим был и режиссер, но так как его не было, а играть хотелось страшно, приходилось самому стать режиссером. Сама жизнь заставляла нас учиться и устраивала нам практическую школу.

Вот, например, и в данном случае. Как сделать из простых водевилей исключительный пикантный спектакль во французском духе?

Фабула водевиля проста: два студента влюблены в двух гризеток, ищут в их душах слабую струну, чтобы начать играть на ней и завоевать их любовь. Но в чем слабая струна женщины? – Вот канарейка бьет другую, а та, после сильной трепки, целуется. Не это ли слабая струна женщины? Их надо бить! Пробуют,- и оба получают пощечины. А в конце концов гризетки в них влюбляются, и они женятся. Не правда ли, как просто, ясно и наивно!

А вот другой несложный сюжет: художник и студент Мегрио, которого играл я, ухаживают за гризеткой. Художник хочет жениться, а студент ему помогает. Но они узнали страшную тайну: невеста пьянствует, у нее случайно найден ром. Смущение и горе! Но оказывается, что ром нужен гризетке для мытья волос. Ром достается студенту и пьяному привратнику, а гризетка – художнику, ее жениху. Последние в финале целуются, а студент и привратник валяются под столом и поют очень смешной заключительный куплет двух пьяниц.

Художник, гризетка, мансарда, студент, Монмартр,- в этом

есть стиль, очарование, грация и даже романтизм.

Дело было летом, мы, актеры, жили все вместе, безвыездно, в Любимовке. Поэтому можно было без конца репетировать, а потом и играть при первом удобном случае; и мы широко пользовались этой возможностью. Встанешь, бывало, утром, выкупаешься и – сыграешь водевиль. Потом позавтракаешь и – сыграешь другой. Погуляешь, опять повторишь первый. А там, смотришь, вечером кто-то приехал в гости, мы к нему:

"А не хотите ли, мы вам сыграем спектакль?" "Хочу",- ответит приезжий.

Зажигаем керосиновые лампы – декорации никогда не снимались,- спускаем занавес, надеваем – кто блузу, кто фартук, чепец, кепи, и спектакль начался для одного зрителя. Для нас это были репетиции, при каждом повторении которых мы ставили себе все новые и новые задания ради самоусовершенствования. Вот тут брошенная мне когда-то фраза о "чувстве меры" изучалась со всех сторон. Наконец я довел всех актеров до такого чувства меры, при котором нельзя было дышать, а зритель засыпал от тоски.

"Хорошо, но… тихо!" – говорил он, конфузясь.

Значит, нужно говорить громче, решали мы. Отсюда – новая задача, новые репетиции. Пришел другой зритель, нашел, что слишком громко. Значит, нет чувства меры, и надо говорить не громко. Вот эта-то на первый взгляд простая задача никак не удавалась нам. Самое трудное на сцене – говорить не тише и не громче того, что нужно, при этом быть простым и естественным.

"Водевиль надо играть в темпе, полным тоном",- сказал нам новый зритель.

"В темпе? Хорошо! Акт идет сорок минут. Когда он пойдет тридцать, это значит, что мы играем его в темпе"…- После долгих репетиций мы достигли тридцати минут.

"Вот когда водевиль пройдет в двадцать минут, – заказывал я,- тогда будет совсем хорошо".

Создался своего рода спорт, игра на скорость, и мы достигли двадцати минут.

Теперь казалось нам, что водевиль идет не громко и не тихо, в быстром темпе и в, полном тоне, с чувством правды. Но когда приехал наш критик, он сказал:

"Я ровно ничего понять не могу из того, что вы болтаете, и из того, что вы делаете. Вижу только, что все мечутся, как угорелые".

Но мы не унывали:

"Вы говорите: мечутся. Значит, делать то же самое, но так, чтобы все было понятно и в дикции, и в движениях", – решили мы.

Если б нам удалось выполнить это труднейшее задание до конца, мы, быть может, стали бы великими артистами, но нам это не удалось. Тем не менее, кое-чего мы достигли, и эта работа нам принесла, бесспорно, некоторую пользу, чисто внешнего характера. Мы стали говорить отчетливее и действовать определеннее. Это уже – нечто. Но пока отчетливость была ради отчетливости, а определенность ради определенности. А при таких условиях не могло быть чувства правды.

И в результате – новое недоумение, тем более что мы не сознавали даже той небольшой внешней пользы, которая получилась от произведенного опыта.

В другой раз, желая также составить спектакль только из исполнителей, живущих летом вместе, мы, после тщетных поисков подходящей пьесы, решили сами для себя писать текст и музыку оперетки. В основу новой работы мы поставили такой принцип: каждый из исполнителей придумывает себе роль по своему вкусу и объясняет, кого бы ему хотелось играть. Собрав эти заказы, мы соображаем, какую фабулу можно составить из заданных ролей, и пишем текст. Музыку взялся написать один из товарищей29. В этот раз мы,- новоиспеченные писатели и композитор,- познали собственным опытом все муки творчества. Мы поняли, чего стоит создать музыкально-драматическое произведение для сцены и в чем трудность этой творческой работы. Несомненно, что отдельные места нам удались. Они были сценичны, веселы, давали хороший материал режиссеру и актеру. Но когда мы попробовали соединить разрозненные части воедино и нанизать их на одну основную нить пьесы, то оказалось, что нить не продевается через все порознь созданные части. Не было общей, основной, всеобъединяющей мысли, которая руководила бы автором и направляла его к определенной цели.

Напротив, было много самых разнообразных целей, по несколько для каждого заказчика, которые тянули пьесу в разные концы. В отдельности – все хорошо, а вместе – не соединяется. Тогда мы не поняли причины нашей литературной неудачи, но уже одно то, что нам пришлось поработать в литературно-музыкальной области, было хорошо и полезно.

Я тоже придумал себе роль. "Кого бы я хотел играть?" – соображал я. Конечно, прежде всего, красивого, чтобы петь нежные любовные арии, иметь успех у дам и быть похожим на одного из моих любимых певцов, которого я мог бы копировать голосом и манерой держаться на сцене30. Своего собственного амплуа я не хотел знать в описываемую пору. Все, конечно, знают наше актерское свойство: некрасивый хочет быть на сцене красавцем, низкий – высоким, неуклюжий – ловким.

Тот, кто лишен трагических или лирических данных, мечтает о Гамлете или о ролях любовника; простак хочет быть Дон Жуаном, а комик – королем Лиром. Спросите любителя, какую роль он хотел бы всего более играть. Вы удивитесь его выбору.

Люди всегда стремятся к тому, что им не дано, и актеры ищут на сцене того, чего они лишены в жизни. Но это опасный путь и заблуждение. Непонимание своего настоящего амплуа и призвания является самым сильным тормозом для дальнейшего развития актера. Это тот тупик, куда он заходит на десятки лет и из которого нет выхода, пока он не сознает своего заблуждения. Кстати, описываемый спектакль случайно принес одну существенную пользу нашему делу.

Вот что случилось: одна из исполнительниц заболела и выбыла из строя. Пришлось скрепя сердце передать роль моей сестре З. С. Алексеевой (Соколовой). Она была у нас на положении Золушки, которой поручалась только черная работа, т. е. она готовила костюмы, монтировку, декорации, она выпускала актеров на сцену, но в качестве артистки появлялась лишь в самых экстренных случаях, и то в небольших ролях. И вдруг – у нее главная роль. Не веря в благоприятный исход этой замены, я репетировал по обязанности и часто не мог скрыть недоброго чувства к ней, хотя она была ни в чем не повинна и вовсе не заслуживала моего недоброжелательства. Я мучил ее и довел на одной из репетиций до последнего предела терпения. С отчаяния она провела главную сцену пьесы так, что мы ахнули. Точно она вырвала из себя то, что закупоривало ей душу, как пробка. Сковывавшая сестру застенчивость была ею сломана в порыве отчаяния, и ее сильный темперамент вырвался наружу, точно река в прорвавшуюся плотину. Явилась новая артистка!

Оперетта не имела успеха. Но в тот же вечер была поставлена драма, выбранная специально для только что открывшейся артистки. Мы играли пьесу Дьяченко "Практический господин"31. И для этой работы мы установили новый принцип, а именно: чтобы лучше сжиться с ролью и войти в ее кожу, говорили мы, нужна привычка, постоянные упражнения, и вот в чем они будут заключаться. Весь такой-то день мы должны жить не от своего лица, а от лица роли, в условиях жизни пьесы; и что бы ни случилось в окружающей нас подлинной жизни,- гуляем ли мы, собираем ли грибы, катаемся ли на лодке,- мы должны руководиться обстоятельствами, указанными в пьесе, в зависимости от душевного склада каждого из действующих лиц. Приходилось как бы транспонировать действительную жизнь и приспособлять ее к роли. Так, например, по пьесе, отец и мать моей будущей невесты строго запрещали мне гулять и общаться с

их дочерью, так как я – бедный, некрасивый студент, а она – богатая и красивая барышня. Приходилось хитрить, чтоб добиваться свидания потихоньку от тех, кто исполнял роли родителей. Вот, например, идет как раз в нашу сторону товарищ, изображавший отца,- надо было незаметно разойтись с сестрой, изображавшей невесту, в разные стороны или с помощью той или другой выдумки оправдать запрещенную встречу. В свою очередь, товарищу приходилось поступать в этих случаях не так, как бы он сам поступил в жизни, а так, как поступил бы, по его мнению, "практический господин", роль которого он играл.

Трудность этого опыта в том, что приходилось быть не только актером, но и автором все новых и новых экспромтов. Часто не хватало слов и тем для разговора, и тогда мы на минуту делали перерыв для совещания. Решив, что должно было произойти с действующими лицами при сложившихся обстоятельствах, какие мысли, слова, действия и поступки являлись для них логически необходимыми, мы снова возвращались к ролям и продолжали наши опыты. Сначала было очень трудно, но потом мы привыкли.

И на этот раз, по моей тогдашней привычке, я начал с копирования известного артиста императорских театров М. П. Садовского, в роли студента Мелузова в пьесе Островского "Таланты и поклонники". Я выработал в себе такую же, как у него, нелепую походку ступнями, вывернутыми внутрь, подслеповатость, корявые руки, привычку трепать едва растущие волосы бороды, поправлять очки и длинные волосы, лежащие вихрами. Незаметно для меня самого, то, что я копировал, стало сначала от времени привычным, а потом и моим собственным, искренним, пережитым. На сцене, среди бутафорских вещей и загримированных людей, можно быть условным, но в живой, подлинной жизни нельзя играть напоказ, нельзя отличаться от окружающей действительности. Вот когда я опять живо познал, что такое чувство меры.

Проделанная нами тогда работа не дала ожидаемых результатов, но я не сомневаюсь в том, что она заложила в нашей душе семена для будущего. Это была первая роль, в которой меня хвалили понимающие люди. Но барышни говорили: "Как жалко, что вы такой некрасивый!" Мне приятнее было верить барышням, а не знатокам, и я снова стал мечтать о ролях красавцев.

Едва выйдя из тупика на верную дорогу, я вновь пошел назад, в тупик, и продолжал пробовать все роли, кроме тех, которые были мне назначены природой. Бедные актеры, не знающие своего амплуа! Как важно вовремя познать свое призвание.

Музыка Мне было лет двадцать с небольшим, когда один солидный деловой человек сказал мне: "Для того чтобы составить

себе положение, надо заняться каким-нибудь общественным делом: стать попечителем училища, либо богадельни, либо гласным думы". И вот с тех пор начались мои мытарства. Я ездил на какие-то заседания, старался быть импозантным и важным. Делал вид, что очень интересуюсь тем, какие кофты или чепчики сшили для старух-богаделок, придумывал какие-то меры для улучшения воспитания детей в России, абсолютно ничего не понимая в этом специальном и важном деле. С большим искусством, как актер, я научился глубокомысленно молчать, когда я ничего не понимал, и с большой выразительностью произносить таинственное восклицание: "Да! Гм!.. Пожалуй, я подумаю"… Я научился подслушивать чужие мнения и ловко выдавать их за свои. По-видимому, я так хорошо играл роль знатока того дела, в котором ничего не понимал, что меня наперебой стали выбирать во всякие попечительства, учебные заведения и проч. Я метался, мне всегда было некогда, я уставал, а на душе был холод, и окись, и ощущение того, что я делаю какое-то скверное дело: я делал не свое дело, и это, конечно, не могло дать удовлетворения; я делал карьеру, которая мне была не нужна. Тем не менее, моя новая деятельность все больше и больше меня затягивала, и не было возможности отказаться от раз принятых на себя обязанностей. К счастью для меня, нашелся выход. Мой двоюродный брат, очень деятельный человек, бывший одним из директоров в Русском музыкальном обществе и Консерватории, должен был покинуть свой пост ради другой, высшей должности. Избрали меня, и я принял должность для того, чтобы иметь предлог отказаться от всех других должностей, якобы за неимением времени32. Лучше быть в атмосфере искусства, среди талантливых людей, чем в благотворительных учреждениях, которые мне были чужды.

А в то время в Консерватории были поистине интересные люди. Достаточно сказать, что моими тогдашними сотоварищами по дирекции были композитор Петр Ильич Чайковский, пианист и композитор Сергей Иванович Танеев, затем один из создателей галереи Третьяковых, Сергей Михайлович Третьяков, и весь состав профессоров, в том числе Василий Ильич Сафонов33. Мое положение директора Русского музыкального общества давало мне постоянно случай знакомиться и сходиться и с другими выдающимися и талантливыми людьми, как А. Г. Рубинштейн или Эрмансдерфер34 и другие, которые производили на меня большое впечатление и имели важное значение для моего артистического будущего35.

Даже при поверхностном общении с великими людьми сама близость к ним, невидимый обмен душевных токов, их иногда

даже бессознательное отношение к тому или другому явлению, отдельные восклицания или брошенное слово, красноречивая пауза оставляют след в наших душах. Впоследствии, развиваясь и сталкиваясь с аналогичными фактами в жизни, артист вспоминает взгляд, слова, восклицания, паузы великого человека, расшифровывает их и понимает их настоящий смысл. И я не раз вспоминал глаза, восклицания, многозначительное молчание А. Г. Рубинштейна после двух-трех встреч, которые подарила мне судьба.

Случилось так, что как раз на время ожидавшегося приезда А. Г. Рубинштейна, дирижировавшего в Москве одним из симфонических концертов, все главари Русского музыкального общества по важным делам уехали из Москвы. Пришлось оставить всю административную ответственность на меня одного. Я был этим крайне смущен, так как знал, что Рубинштейн был строг, прям до резкости и не терпел в искусстве никаких поблажек и компромиссов. Конечно, я поехал встречать его на станцию. Но он неожиданно приехал с более ранним поездом, и потому я познакомился с ним и представился ему лишь в гостинице. Разговор был самый официальный и краткий. Я спросил, нет ли у него каких-либо распоряжений или поручений относительно предстоящего концерта.

"Какие же поручения? Дело налаженное", – ответил он высоким голосом с лениво растянутой интонацией, пронизывая меня пытливым взглядом. Он не стеснялся, как мы грешные, долго, точно вещь, рассматривать людей. К слову сказать, такую же привычку я подметил и у других больших людей, с которыми мне приходилось сталкиваться впоследствии.

Я смутился и от ответа Рубинштейна, и от его взгляда; мне показалось, что они означают удивление и разочарование:

"Вот, мол, до чего дошло! Какие директора пошли нынче – мальчишки! Что он понимает в нашем деле! А тоже – лезет с услугами!" Его львиное спокойствие, грива волос на голове, полное отсутствие напряжения, ленивые, плавные движения, точно у царственного хищника, подавляли меня. Сидя вдвоем с ним в маленькой комнате, я чувствовал свое ничтожество и его громадность. Я знал, как этот спокойный богатырь мог загораться за роялем или за дирижерским пультом; как тогда вздымались его длинные волосы и закрывали половину его лица, точно львиная грива; каким огнем зажигался его взгляд; как его руки, голова, все туловище, словно с хищными порывами, бросалась в разные стороны разбушевавшегося оркестра. Лев и Антон Рубинштейн слились в моем представлении. И потому мне казалось тогда, будто я сижу в гостях у царя зверей в его

маленькой клетке.

Через час я встретился с ним на оркестровой репетиции. Рубинштейн старался перекричать гремевший оркестр своим высоким голосом. Он вдруг завизжал, обращаясь к тромбонам, и что-то резко крикнул им. По-видимому, ему было мало звуков и силы для передачи взбудораженных в нем чувств, и он требовал, чтобы тромбоны подняли выше свои раструбы, чтобы их рев летел в публику без всяких преград. Репетиция кончилась. Рубинштейн, как лев после боя, лежал с кошачьей мягкостью во всем усталом теле, обливаясь потом. С замиранием сердца я стоял у двери его артистической уборной, не то охраняя его, не то молясь на него, не то любуясь им в щелку двери. Музыканты тоже были воодушевлены и почтительно провожали его, когда Антон Григорьевич после отдыха отбывал в гостиницу, в свою маленькую клетку.

Каково же было мое недоумение, когда несколько взволнованных музыкантов подошли ко мне и вызывающим тоном объявили, что они не придут на сегодняшний концерт, если Рубинштейн не извинится перед ними.

"В чем?" – спрашивал я, удивленный, вспоминая все то прекрасное, что я только что видел и слышал.

Так я и не мог добиться, в чем заключалась обида. По-видимому, музыкантам показалось, что он крикнул какое-то слово, или они не мирились с самым тоном и интонацией творчески-взволнованного гения. Как я ни старался, но мне не удалось успокоить их. Я только добился от них согласия придти на концерт. Если Рубинштейн обещает им извиниться перед ними после концерта, они сядут за пульты, если же нет – они поступят, как хотят.

Я тотчас же поехал к Рубинштейну, извинялся, заикался, говорил бестолково о том, что случилось, и спрашивал, как я должен поступить. Он полулежал в той же спокойной позе, как при первом моем знакомстве с ним. Мое заявление не произвело на него решительно никакого впечатления, тогда как я потел от волнения, страха перед готовящимся скандалом и беспомощности своего ответственного положения.

"Хорошо-о-о! Я им скажу-у-у!" – медленно пропищал Антон Григорьевич.

Если передать эту фразу с той интонацией, с какой она была сказана, его слова означали:

"Хорошо, я им покажу, как скандалить! Я им задам!" "В таком случае я могу обещать, что вы извинитесь?" – старался я поставить точку над і.

"Хорошо, хорошо!.. Скажите им!.. Пусть садятся за пульты!.."-

еще спокойнее процедил он, протягиваясь лениво к письму, которое он начал распечатывать.

Конечно, мне следовало бы добиться более определенного и ясного ответа, но я не посмел задерживать его дольше, не сумел настоять на своем требовании и ушел неудовлетворенный, неуспокоенный и неуверенный в предстоящем концерте.

До начала его я сказал музыкантам, что видел Рубинштейна, передал ему обо всем происшедшем, на что он мне ответил: "Хорошо, хорошо, я им скажу!" Конечно, подлинную интонацию его, в которой и была вся соль, я утаил. Музыканты остались удовлетворенными, да к тому же, по-видимому, их прежний пыл успел уже почти совсем остыть.

Концерт прошел с потрясающим успехом. Но до какой степени гений был холоден и презрителен к нему и безучастен к толпе, его прославлявшей! Он выходил, кланялся механически и, как мне казалось, тотчас же забывал об окружающей его обстановке и на виду у публики беседовал с каким-нибудь встретившимся знакомым, точно весь грохот и вызванный им же подъем вовсе к нему не относились. Когда нетерпение публики и стучавшего по пультам оркестра доходили до предела и казалось, что еще момент – и толпа начнет скандалить от нетерпения, меня, как администратора концерта, посылали к Рубинштейну напомнить о том, что его успех еще не кончился и что надо еще раз выходить. Я робко исполнял свою обязанность и получал совершенно спокойный ответ:

"Я же слышу-у-у!"

Другими словами:

"Не вам меня учить, как обращаться… с ними!.." Я замолкал, внутренно восторгался и завидовал праву гения на такое величественное безучастие к славе и сознание своего превосходства над толпой.

Мельком я видел музыкантов-бунтарей: во время оваций они кричали и шумели больше всех.

У меня была еще одна встреча с А. Г. Рубинштейном, и, несмотря на глупую роль, которую я тогда играл, я расскажу о ней, так как и в этой встрече сказались типичные черты великого человека и произвели на меня неизгладимое впечатление.

Это было тоже во время моего директорства в Русском музыкальном обществе. В императорском Большом театре с большой торжественностью праздновали двухсотое представление "Демона"36. Цвет московского общества наполнял театр. Парадное освещение, именитые гости в царских ложах, лучшие певцы даже в самых маленьких ролях. Грандиозная встреча любимца, туш оркестра, "Слава", пропетая всем хором и

солистами. Началась увертюра, открылся занавес. Спектакль пошел. Кончился первый акт с огромным успехом, с вызовами. Начался второй. Композитор дирижировал, но нервничал. Львиный его взор не раз обжигал то одного, то другого исполнителя или оркестранта. Вырывались нетерпеливые, досадливые движения. В театре говорили:

"Антон Григорьевич не в духе. Чем-то недоволен…" В момент появления Демона из-под пола, над лежащей на тахте Тамарой, Антон Григорьевич остановил весь оркестр, весь спектакль и, нервно стуча палочкой о пульт, с нетерпением восклицал что-то, обращаясь к стоявшим за кулисами:

"Я сто-о-о ра-а-з говорил, что…"

Дальше нельзя было расслышать.

Как оказалось потом, все дело заключалось в рефлекторе, который должен был освещать Демона не спереди, а сзади.

Наступила гробовая пауза. Заметались по сцене и за кулисами, откуда выглядывали какие-то головы. Какие-то руки махали кому-то. Бедные артисты, внезапно лишенные музыки и привычного действия на сцене, стояли потерянные, точно их всех сразу раздели, и они стыдились своей неприкрытой наготы. Казалось, что прошел целый час времени. Толпа в зрительном зале, замершая было от смущения, начала понемногу оправляться, будировать и критиковать. В зале рос гул. Рубинштейн сидел в спокойной позе,- почти такой же, какую я видел в гостинице при первом знакомстве с ним. Когда гул толпы принял неподобающие размеры, он спокойно, лениво и строго обернулся назад, в ее сторону и постучал палочкой по пульту. Но это вовсе не значило, что он сдался и хочет продолжать спектакль. Это был строгий призыв толпы к порядку. В зале зашикали, и водворилось молчание. Прошло еще не мало времени, пока, наконец, сильный свет ударил в спину Демона, отчего его фигура стала почти силуэтом и приняла призрачный вид. Спектакль продолжали.

"Как красиво!" – пронеслось по зале.

Овации в следующем антракте приняли более скромный характер, – не потому ли, что публика обиделась? Но это ровно никак не повлияло на Рубинштейна. Я видел его за кулисами совершенно спокойного, разговаривающего с кем-то.

Следующий акт открывали мы, т. е. я и один из товарищей по дирекции Русского музыкального общества: нам поручили поднести композитору венок огромных размеров с длинными лентами. Лишь только Рубинштейн сел за пульт, нас и нашу громадную ношу в буквальном смысле протиснули между красным порталом и занавесом.

Неудивительно, что было смешно, когда мы пролезали через эту щель. Не привыкшие к сильной рампе большой сцены, мы были сразу ослеплены. Решительно ничего не было видно впереди, точно какой-то туман от рампы застилал все, что делалось по ту сторону ее. Мы шли, шли… Мне показалось, что мы прошли уже целую версту…

В театре раздавался говор, перешедший в конце концов в гул. Трехтысячная толпа ржала от хохота, а мы продолжали идти, идти, не понимая, что с нами произошло, пока, наконец, из тумана не выросла перед нами ложа директора театра, выступающая на самые подмостки. Оказывается, что мы публично заблудились на сцене: давно прошли середину ее, где у самой суфлерской будки, впереди оркестра и спиной к нему в прежнее время помещался дирижер, что давало возможность передавать подношения со сцены прямо в оркестр, из рук в руки. Заслонив глаза от рампы, смотря через рампу в зал, забыв о громадном венке, который волочился по земле со своими лентами, мы представляли собою комическую группу. Антон Григорьевич покатывался со смеху. Он отчаянно стучал по пульту палочкой, чтоб издали дать нам знать о себе. Наконец мы нашли его, передали ему венок и от смущения пошли со сцены ускоренной походкой, граничащей с бегом.

А вот и еще встречи с другими талантливыми музыкантами.

На место покойного Николая Григорьевича Рубинштейна37 долго искали заместителя для управления симфоническими концертами в Москве. Наконец, перепробовав многих, остановились на известном симфоническом дирижере и прекрасном музыканте Максе Эрмансдерфере, который, как говорится, "пришелся ко двору". В то время, когда я состоял директором Русского музыкального общества, он был в зените своей славы.

Жена моего двоюродного брата, которого я замещал в то время в Консерватории, была дружна с женой Эрмансдерфера. Я был тогда молод, занимал так называемое "положение",- словом, имел все, что нужно для хорошего жениха. Некоторые дамы не могут хладнокровно видеть гуляющего на свободе холостяка, у которого точно на лбу написано "жених". Они не заснут спокойно, пока не свяжут узами брака счастливого, беспечного молодого человека, который еще хочет жить, скитаться по свету, а не запираться с женой у душного семейного очага. Словом, меня хотели во что бы то ни стало женить, а тут на гастроли в симфонических концертах приехала восходящая звезда, прекрасная скрипачка З.,- немочка, сентиментальная, белокурая, талантливая молоденькая девушка. Ее сопровождала строгая

мамаша, которая знала прекрасные качества своей дочери. Моя belle-soeur – добровольная сваха – заволновалась и стала устраивать вечера и обеды, на которые особенно усиленно звали молоденькую знаменитость и меня. Belle-soeur старательно расхваливала строгой мамаше мои достоинства, говоря ей: "Подумайте, такой молодой, и уже директор такого учреждения, как Русское музыкальное общество". В то же время мне она говорила: "Что за прелесть эта З.! Как можно в твои годы быть настолько слепым и холодным! Встань, подай стул!" – или: "Бери под ручку, веди к обеду!" Я брал, вел к столу, сидел рядом во время обеда и был очень доволен, но не догадывался о том, куда меня толкает моя милая сваха. По-видимому, в заговор против меня вступил и Петр Ильич Чайковский, брат которого был женат на сестре моей добровольной свахи. Меня стали приглашать на интимные музыкальные собрания с ужином, устраиваемые композиторами и музыкантами в одной из гостиниц (Билло), где обыкновенно останавливались все приезжие музыканты, в том числе и молодая знаменитость З. На эти вечера сходились все лучшие музыканты и композиторы, играли свои новые произведения, а молодая скрипачка знакомила их с теми номерами своего репертуара, которые не вошли в концертную программу. Чайковскому нравилась молодая дива, и он тоже старательно усаживал меня рядом с ней, хотя, при своей застенчивости, совершенно не умел faire les honneurs de la maison {принимать гостей (франц.).}. Любезность Чайковского конфузила меня. Я не мог понять тогда, чему ее приписать. Он любил повторять мне, что я могу играть Петра Великого в молодости и что когда я буду певцом, он мне на этот сюжет напишет оперу.

На этих вечерах Эрмансдерфер и его жена оказывали мне совершенно исключительное внимание, и я слышал стороной, что они меня за что-то полюбили и радовались тому, что я стал директором Музыкального общества.

По окончании интимных вечеров обыкновенно мамаша молодой скрипачки приглашала меня и некоторых других музыкантов пить чай у них в номере. Туда заходил – всегда на минуту – Чайковский, с мягкой меховой шапкой подмышкой (его любимая манера), и так же неожиданно скрывался, как неожиданно приходил. Он был всегда нервен и непоседа. Дольше всех задерживались Эрмансдерфер с женой и с моей свахой. Потом они таинственно исчезали, и мы оставались втроем, со скрипачкой и ее мамашей, которая меня не отпускала. Но я был не слишком красноречив на немецком языке, и потому, чтоб заполнить время каким-нибудь действием, а не разговором,

молодая дива учила меня скрипичной игре. Из великолепного футляра доставался ее "страдивариус", я неуклюже брал его, боясь раздавить скрипку, другой рукой еще более неуклюже хватался за смычок, и в тишине чинной немецкой гостиницы, уже погруженной в сон, раздавался ужасный скрип раздираемой мной струны. Дива скоро уехала, я поднес ей букет роз на прощанье, лепестки которых она грустно обрывала и бросала в мою сторону, пока двигался поезд. Роман остался незаконченным.

Уж и досталось же мне от моей свахи за мою недогадливость!

В этот период времени я сошелся с четой Эрмансдерферов. Сам он был очень талантлив, нервен, темпераментен; к нему надо было уметь подойти. По-видимому, я угадал этот секрет, чего нельзя сказать про других членов дирекции, которые не сумели к нему приспособиться. В результате получилось странное положение: когда нужно было о чем-нибудь просить дирижера, то к нему обращались не его товарищи-музыканты, такие же большие артисты, как и он, а поручали это дело мне. Я же в большинстве случаев действовал на Эрмансдерфера не непосредственно, а через его милую и умную жену, умевшую влиять на него. Постепенно он привык иметь дело со мною и не хотел больше ни с кем разговаривать. Дошло до того, что, ничего не понимая в музыке, я однажды вместе с ним составлял программу для будущего концертного сезона. Вероятно, он допустил меня к себе для того, чтобы было живое лицо, с которым можно разговаривать и не быть в комнате одному со своими думами. Или я был нужен ему для того, чтоб записывать его замечания. Понятно, что директора и музыканты воспользовались мной для проведения намеченной ими программы. Я принужден был давать какие-то советы знаменитому музыканту. Но у меня была одна способность, очень важная в практической жизни, о которой я уже говорил. Я умел где надо смолчать, в другом месте – состроить таинственное лицо и многозначительно сказать: "So!" {Так!}, или задумчиво промычать: "Also, Sie meinen…" {Итак, вы думаете…}, – или глубокомысленно процедить сквозь зубы:

"So, jetzt verstehe ich…" {Так, теперь я понимаю…}. Потом, в ответ на предложенный Эрмансдерфером номер программы, сделать неодобрительную гримасу. "Nein?" {Нет?} – удивленно переспрашивал он. "Nein", – отвечал я уверенно. "Dann, was denn?" {Но что же?}- "Ein Mozart, ein Bach" {Что-нибудь Моцарта, Баха.}, – говорил я, называя подряд все подсказанные мне номера. Очевидно, мои суфлеры были не дураки, так как мой талантливый друг удивлялся моему вкусу и чутью.

Когда он поддавался не сразу, мне иногда приходилось

умышленно запутывать дело.

"Как это?" – вспоминал я какую-нибудь мелодию, которая казалась мне подходящей для номера программы. "Aber spielen Sie" {Так сыграйте. (Нем.)}, – говорил мне знаменитый дирижер. Но я предпочитал петь, что в голову придет. Конечно, музыкант ничего не понимал, садился сам и наигрывал. "Нет, нет, не то!" – и я снова пел что-то непонятное, и снова мой друг бежал, наигрывал, но я не удовлетворялся. Так я отвлекал его, и он забывал свое предложение. Тогда я вскакивал, якобы от новой блестящей мысли, задумчиво ходил по комнате и изрекал новую, заранее подсказанную мне программу, также поражавшую его своим вкусом и пониманием.

Так мне удалось провести довольно многое из того, о чем меня просили мои товарищи по дирекции. В этой моей новой роли немаловажное место было уделено актеру: надо было играть, играть тонко, с чувством правды, – для того, чтобы не попасться. И, каюсь, мой успех давал мне некоторое артистическое удовлетворение.

Если нельзя играть на сцене, то хотя бы в жизни!

Драматическая школа Чем больше я играл, чем упорнее искал для себя верных путей, тем сильнее росло мое недоумение. И не было компетентного лица, которое могло бы направить меня.

Оставалось одно – ходить в Малый театр и учиться на хороших образцах, что я и делал. Когда же в Москву приезжали знаменитые заезжие гастролеры, я, конечно, набрасывался на них и не пропускал ни одного их спектакля.

Так было и с Росси38. Не помню точно времени его первого приезда,- я ведь не соблюдаю в этой книге хронологической последовательности и порядка. Помню, однако, что знаменитый итальянец весь великий пост играл со своей плохонькой труппой в нашем московском Большом театре. В прежнее время постом запрещались спектакли на русском языке, а на иностранном – разрешались. Вот почему Большой театр был свободен.

Конечно, я абонировался на все спектакли.

Росси удивил меня своей необыкновенной пластикой и ритмичностью. Он не был актером стихийного темперамента, как Сальвини или Мочалов; это был гениальный мастер. Ведь и мастерство требует особого таланта, и в нем можно дойти до гениальности. Таков был Росси. Это не значит, что Росси не производил впечатления, что у него не было темперамента, выразительности и внутренней силы воздействия. Напротив, все это было у него в большой степени, и мы не раз радовались и плакали с ним вместе в театре. Но это были не те слезы, которые

выливаются от полного органического потрясения. Росси был неотразим, но не этой стихийной силой, а логичностью чувства, последовательностью плана роли, спокойствием его выполнения и уверенностью своего мастерства и воздействия.

Когда Росси играл, вы знали, что он вас убедит, потому что искусство его было правдиво. Ведь правда лучше всего убеждает! И в речи, и в движениях он был чрезвычайно прост. Я увидел его впервые в роли короля Лира. И, каюсь, первое впечатление при выходе было неблагоприятное. Живописная сторона его ролей почти всегда была слаба. Он не обращал на нее должного внимания. Банальный оперный костюм, плохо наклеенная борода, мало интересный грим.

Первое действие, казалось, не открывало в нем ничего особенного. Зритель лишь приспособлялся к тому, чтобы следить за игрой актера, говорившего на непонятном языке. Но чем дальше большой мастер развертывал перед нами план созданной роли и рисовал нам ее душевные и внешние контуры, тем больше она росла, ширилась и углублялась в нашем представлении. Незаметно, спокойно, последовательно, шаг за шагом, точно по ступеням душевной лестницы, Росси подводил нас к самому возвышенному месту роли. Но там он не давал нам последнего стихийного удара могучего темперамента, который творит чудо в умах и душах зрителей, а, точно щадя себя как актера, уходил нередко на простой пафос или на гастрольный трюк, зная, что мы этого даже не заметим, так как сами докончим начатое им и пойдем ввысь от данного толчка по инерции, одни, без него. Таким приемом пользуется большинство крупных артистов, но не все одинаково его проводят и заканчивают. В лирических местах, в любовных сценах, в поэтических описаниях Росси был неподражаем. Он имел право говорить просто и умел это делать,- что так редко у актеров. Для этого права у него был голос, замечательное уменье владеть им, необыкновенная четкость дикции, правильность интонаций, пластика, доведенная до такого совершенства, что она стала второй его природой. А природа его была приспособлена больше всего к лирическим чувствам и переживаниям.

И все это – несмотря на то, что его внешние телесные данные не были первоклассными. Он был мал ростом, толст, с крашеными усами, с широкими ладонями, морщинистым лицом, но с великолепными глазами – настоящим зеркалом души. И с этими данными, уже стариком, Росси передавал Ромео. Он не мог его играть, но он восхитительно рисовал его внутренний образ. Это был смелый, почти дерзкий рисунок. Например, в сцене у монаха Ромео – Росси от отчаяния и муки катался по полу. И это

осмеливался делать старик с круглым брюшком,- и это не было смешно, потому что было нужно для внутреннего рисунка роли, для правильно и интересно намеченной психологической линии. Мы понимали прекрасный замысел, любовались им и сочувствовали Ромео.

Все подлинные достоинства таланта и искусства Росси я осознал впоследствии, когда сам стал артистом. В то время, о котором теперь идет речь, я бессознательно любовался великим артистом и старался внешне копировать его.

Отсюда и вред, и польза: вред – потому что копирование останавливает индивидуальное творчество, польза – потому что копирование великого образца приучает к хорошему.

Отец, увлекшись нашей театральной деятельностью, построил нам и в Москве великолепный театральный зал39. В превосходной большой столовой были арки, соединяющие ее с другой комнатой, в которой можно было ставить подмостки сцены или снимать их, превращая комнату в курительную. В обыкновенные дни – это столовая. В дни спектаклей – это театр. Для этого превращения стоило только зажечь газовую рампу и поднять великолепный красный занавес с золотистым рисунком, за которым были скрыты подмостки. За сценой были предусмотрены все необходимые удобства. Надо было обновить новый зал спектаклем.

К тому времени я привез из Вены новую оперетку "Жавотта". У нее было два достоинства: первое, что она никогда не была играна в Москве, а второе, что она предоставляла для всех исполнителей более или менее подходящие роли. Не хватало лишь актера на роль герцога. Эта роль требовала подлинного певца. Нам партия оказалась не по силам. Пришлось пригласить со стороны профессионала, кончающего ученика Консерватории, баритона с превосходным голосом, хорошим умением петь, хотя и с плохой внешностью: маленького, некрасивого, с банальными приемами плохого оперного актера и без всяких признаков драматического таланта. Баритону нельзя было ничего сказать,- настолько он был уверен в своем превосходстве над нами. "Тем хуже для него",- решил я, давая волю своему дурному актерскому оскорбленному самолюбию. Его партнершей была наша родственница – певица, весь век готовившаяся стать оперной артисткой и не решавшаяся до старости дебютировать в театре. С первых же репетиций обозначились две группы. Мы – бедные, ничтожные любители, и они – ученые певцы. Соревнование вызывало в нас, любителях, удвоенную энергию к работе. Большим затруднением было то, что ученый баритон быстро выучил партию и не желал продолжать долбить ее с

безграмотным хором. Пришлось мне учить ту же партию, чтобы помогать хору вместо ученого баритона.

Когда все было готово, баритон явился и милостиво одобрил работу любителей. Мы, т. е. группа любителей, репетировали по выработанной нами системе: во-первых, и прежде всего, мы старались "наговорить" текст ролей так, чтобы слова сами собой, механически слетали с языка, как это было в "Слабой струне" и "Тайне женщины"; во-вторых, мы учились жить в окружающей нас жизни не от своего имени, а от имени роли, как это было в "Практическом господине". Понятно, что из такого соединения не могло выйти большого толка, так как прием переживания ролей в жизни требовал постоянного экспромта, а ремесленный прием забалтывания слов исключал возможность экспромтов. Как всякая грубая, механическая привычка, – забалтывание слов взяло верх. Едва партнер кончал свои реплики, и я слышал знакомые заключительные слова, как сам язык продолжал говорить дальше, и чувство опаздывало, не поспевая за словами. При этом механическая уверенность принималась нами тогда за быстрый темп, с одной стороны, и за крепкий тон – с другой.

Тем не менее, какая-то слаженность достигалась от частого повторения на репетициях. Мы все точно пришлифовались друг к другу, и механическая приученность давала иллюзию большой срепетованности. План постановки и ролей, вероятно, был выработан неплохо. И немудрено: образцы лучших европейских артистов повлияли на развитие в нас вкуса. Несомненно, что в этом отношении между нами и учеными певцами была большая разница не в пользу последних. Однако стоило баритону взять полной грудью высокую ноту с умением настоящего вокалиста и наполнить благородным звуком залу,- публика забыла о нас и устроила на спектакле овацию тому, в ком чувствовался специалист.

"Ведь он же дуб", – горячились мы с нескрываемой завистью:

"Конечно,- отвечал нам кто-нибудь из публики,- но, знаете,- голос! Какая сила!

Какое уменье!" "Вот ты тут и работай!" – говорили мы себе, разводя руками и переглядываясь с товарищами-актерами40.

Героем спектакля оказался ученый баритон. Таким образом, мы лишь подыгрывали ему.

Обида и несправедливость заставили нас опять глубоко задуматься. Да, конечно, кроме таланта, нужно еще и уменье! Что же делать? Куда идти? Как и над чем работать? Если нужно учиться, – мы не прочь, скажите только, где и как? К кому обратиться? Поступить в школу? Но ее не было еще тогда. Были лишь любительские кружки, в которых спорили об искусстве без

всякого плана и системы. Брать частные уроки? Но большинство так называемых профессоров шарлатанили и портили учеников, а хорошие артисты мало интересовались любителями. Кроме того, у отдельных выдающихся артистов хоть и были какие-то основы, которые они не то сами выработали себе, не то получили в завещание от своих старших учителей, но они своих секретов не выдавали. Как артист работает и творит, это – тайна, которая уносится в гроб: одними потому, что они не способны сами в себе разобраться, а творят по интуиции, без сознательного отношения к творчеству; другие же, напротив, отлично понимают, что, для чего и как делается, но это их секрет, патент, который невыгодно даром передавать другому. Те и другие, может быть, преподавали неплохо, но они не открывала глаз своим ученикам.

Но вот на мое счастье в описываемое время учредилась новая театральная школа, под руководством талантливой артистки, ученицы Щепкина, питомицы старой театральной школы императорских театров. Я много знал – слышал о том, как там учились в старину, и эти рассказы запечатлелись в моей памяти.

В старину учили попросту и, кто знает, может быть, кое в чем и правильней, чем теперь.

"Хочешь в театр, быть актером? – Иди в балетную школу: прежде всего необходимо выправить артиста. А народ там нужен. Если не танцевать, то в шествии ходить, пажей изображать. Выйдет из тебя танцор – отлично. А заметим, что к танцам нет способностей, а клонит тебя к опере или к драме,- переведем на выучку к певцу или к актеру. Не пойдет – возвращайся, играй пажей, а то в бутафоры, или чиновником в контору".

При таком порядке на драматическую сцену попадали, после основательной проверки, только те, у кого есть данные. Это хорошо. Без данных и таланта не надо идти в драму. В теперешней школе драматического искусства – не то. Там необходимо определенное количество платных учеников. А ведь не всякий, кто платит, талантлив и может быть артистом. В действительности, как раз наоборот, таланты не платят, даже если у них есть деньги: зачем платить, когда их и так не прогонят? Платят менее даровитые или бездарные. Они материально поддерживают школу, содержат профессоров, отапливают квартиру. Вот и получается: чтоб выпустить одного даровитого, надо обманывать сотню бездарных. Без компромисса никакая художественная школа не может существовать.

Как же в прежнее время учили драматическому искусству тех, кто был отобран из всего состава балетной школы театра?

Их отдавали на выучку кому-нибудь из лучших артистов. Например, гордость нашего национального искусства, тот, кто

претворил в себе все взятое Россией от Запада, кто создал основы подлинного драматического русского искусства, – наш великий законодатель и артист Михаил Семенович Щепкин, принимал учеников в свою семью в качестве ее членов. Они у него жили, столовались, росли, женились. Занимался он с ними таким образом… Но пусть за меня говорит его ученица – знаменитая артистка Малого театра Федотова, которая не раз рассказывала мне о своих занятиях со Щепкиным:

"Вот как нас учил наш незабвенный Михаил Семенович. Я у него жила в доме, когда отпускали на лето из школы. Вот, батюшка, бывало, ребенком играешь в крокет на площадке с другими подростками, вдруг слышишь крик на весь сад: "Лушенька!.." Это, батюшка, старик проснулся, вышел с трубочкой, в халате и зовет меня на занятия. Ругаешься, плачешь, с досады швыряешь молоток, а идешь, потому что не слушаться Михаила Семеновича нельзя. Почему нельзя – уж я там сама не знаю, а нельзя, нельзя и нельзя, батюшка мой. Придешь, бывало, с надутым лицом, сядешь за книжку и воротишь от нее голову.

– Ты губы-то подбери, сама соберись и прочти мне только вот эту страничку,- говорит, бывало, старик.- Прочтешь хорошо, сейчас же отпущу, а не прочтешь, не взыщи, до вечера задержу, пока не выйдет хорошо.

– Да, Михаил Семенович, голубчик, я не могу, я лучше потом, тогда десять страниц прочту.

– Ну, ладно, ладно, говори там! Ты лучше читай, себя и меня не задерживай.

Ну и начнешь читать. И ничегошеньки-то, батюшка мой, не выходит.

– Ты что же, грамоте пришла учиться, по складам читать? Читай как нужно, уж ты теперь знаешь, как нужно-то.

Бьешься, бьешься, собираешь все внимание, никак крокета из головы не выкинешь. А если выкинешь, да подумаешь покрепче о роли и о том, что в ней говорится,- ну, смотришь, и выйдет.

– Ну вот, и беги теперь, умница!

Так бежишь, что не догонят. Опять пошла игра, шум, смех, а как разыграешься во-всю, опять голос старика: "Лушень-ка-а-а!" И опять начинай все сначала.

Вот, батюшка, как тренировали и воспитывали нашу волю. Актеру без воли нельзя.

Первым долгом надо учиться управлять своей волей".

А вот и другой ее рассказ:

"Наконец, сыграла я, батюшка, дебютировала, окрестилась. Треск, аплодисменты, вызовы! Стою, как дура, не могу опомниться. Сделаю книксен публике и скорей бегу со сцены за

кулисы, и опять на сцену, и опять книксен,- и за кулисы. Просто измучилась, батюшка мой. А на душе-то радостно, тепло. Неужели все это я натворила! А в кулисах сам старик Михаил Семенович стоит с палочкой и улыбается.

А улыбка-то у него добрая, добрая. А что это значило для нас, батюшка: "Михаил Семенович улыбается!" – это только мы да бог знаем. Прибегу за кулисы, он меня утрет платком, поцелует, потреплет по щеке. "Умница, скажет, не даром я тебя, а ты меня мучили. Ну, иди, иди! Кланяйся, пока хлопают. Получай, что наработала".

И опять на сцену, на все стороны книксен, и опять – за кулисы. Наконец затихли.

– Ну, а теперь пойди сюда, умница,- подозвал меня батюшка Михаил Семенович.- За что тебе хлопали, умница, знаешь? Ну, я скажу. За то, что рожица у тебя смазливая и молодая. Ну, а если б я со своей старой рожей так сыграл, как ты сегодня? Что бы со мной сделали?

– А что же?

– Да со сцены помелом погнали бы. Ты это помни. Ну, а теперь иди и слушай комплименты. А мы с тобой потом поговорим обо всем. У нас – свои счеты!" После своего первого успеха, сделавшись уже артисткой Малого театра, уже играя роли в репертуаре, новоиспеченная драматическая артистка продолжала танцевать в балете. 1 о же было и с знаменитым артистом того времени Самариным, удачно дебютировавшим в драме: он был принят в труппу на амплуа молодого любовника и уже играл многие роли в репертуаре, но, одновременно с тем, продолжал изображать в балете "Царь Кандавл"41 бегущего по сцене льва, которого пронзают стрелой.

Знаменитый артист так хорошо умирал, что не могли найти ему заместителя. Так он и продолжал играть.

"Пусть потанцует, пусть поиграет. Чего же им барами сидеть! Люди молодые, того гляди – набалуется". Так рассуждали и старики-учителя, и театральное начальство.

Но в том же театре были и другие методы учения. Вот, например, как поступал один из гениальнейших актеров русской сцены с молодым и уже зазнавшимся артистом, только что пришедшим в театр из школы. Они вместе играли водевиль, вся завязка которого в том, что молодой человек обронил важное письмо, из-за которого впоследствии сыр-бор загорелся. Ученик ронял письмо нарочно, не случайно!

"Еще раз! Не верю! Так не роняют! Вспомни хорошенько, как роняют любовные письма.

Небось, знаешь, шалопай. Вот теперь лучше. Еще раз! Опять

не верю!" – Так он по часам добивался того, без чего не было пьесы. И вся дирекция и репертуарная контора терпеливо ждали, пока молодой артист выучится ронять письмо.

Но водевиль прошел, и молодой любовник еще более зазнался.

"Надо его на свое место поставить!" – сказал артист.

"Степа, голубчик, подай-ка мне шубу,- говорит он ему при всех ласковым голосом.- А вот и калоши, вон там. Достань их. Да ты не ленись, нагнись для старика, подержи. Вот так! Ну, а теперь ступай!" В школе преподавали прежде всего полный курс обыкновенной образовательной программы. Знаменитые в то время профессора беседовали с учениками ради их развития. Что касается специальных предметов, то преподавание совершалось приблизительно так. Допустим, что ученик не может произносить буквы: "с", "ж", "щ".

Тогда учитель садился перед ним, раскрывал свой рот во всю ширину и говорил ученику:

"Смотри мне в рот. Видишь, что делает язык – ложится к корням верхних зубов. И ты сделай так же. Говори! Повтори десять раз! Открой рот сильнее,- теперь я буду тебе в рот смотреть!" Я убедился на собственном опыте, что через неделю или две упорных занятий можно исправить неверно поставленные согласные и знать, что нужно делать для того, чтобы они произносились правильно.

Учителя пения из оперных артистов ставили голоса избранным ученикам драматического отдела.

В классах дикции выучивались стихи и учили декламировать их. Тут многое зависело от самого преподавателя. Те, кто любили ложный пафос, якобы необходимый для трагедии, учили распевать слова; другие, предпочитавшие внутренний пафос показному, внешнему, добивались простоты и силы проникновением в суть того, что читалось. Конечно, это было несравненно труднее, но и несравненно вернее.

Параллельно с этим изучалась какая-нибудь роль или для сцены и публичного спектакля, или для упражнения на вечерах школьных отрывков.

Михаил Семенович Щепкин, как говорят, так умел подойти к своим ученикам, так умел заглянуть к ним в душу и завладеть их чувством, что они тотчас понимали его.

Как он это делал – тайна, о которой не осталось никаких следов, если не считать нескольких его писем к Шуйскому, к Александре Ивановне Шуберт, к Гоголю, к Анненкову42.

Когда роль была сыграна, каждый новый спектакль являлся как бы репетицией, после которой ученика хвалили или бранили

с необходимыми пояснениями. Если ученик проваливался, ему рассказывали, почему, чего ему не хватает, над чем нужно работать и что было хорошо. Хорошее его, конечно, ободряло, а остальные замечания направляли. Но если он зазнавался, тогда не церемонились. Так учили в старину.

Потомки и последователи этих великих артистов донесли до нас остатки этих простых, не записанных, мудрых традиций и педагогических приемов. Они старались идти по намеченному их учителями пути. Одним, как, например, Федотовой, ее мужу Федотову, Надежде Михайловне Медведевой, В.Н.Давыдову43 и прочим талантливым людям, удавалось передать духовную сущность традиций. Другие же, менее талантливые, понимали ее поверхностно и говорили больше о внешней форме, чем о внутреннем ее содержании. Третьи говорили о приемах игры вообще, а не о самой сущности искусства. Эти мало даровитые люди внешне копировали Щепкина и воображали, что они преподают a la Щепкин, но на самом деле просто показывали целый ряд штампов и учили, как "играется" такая-то роль, или рассказывали, что должно в конце концов, в конечном результате получаться при изображении такой-то роли.

За столом, покрытым зеленым сукном, сидело несколько артистов и очень много не артистов, а разных педагогов и чиновников, никакого отношения к искусству не имевших. Они, как кажется, по большинству голосов, решали после одного неполного чтения какого-нибудь стихотворения судьбу экзаменующихся талантов и бездарностей.

Я знаю по своему личному опыту в течение многих лет, что те экзаменующиеся, которые проходят первыми номерами, редко оправдывают возлагаемые на них надежды.

Человеку с хорошими внешними данными, немного набившему себе руку на любительских спектаклях и концертах, нетрудно обмануть на экзамене даже опытного преподавателя, который притом настроен так, что сам хочет и ищет видеть в каждом экзаменующемся ученике новоявленный талант. Очень лестно открыть нового гения.

Приятно гордиться талантливым учеником. Но истинные таланты нередко глубоко скрыты в душах. Их нелегко вызвать наружу. Вот почему, по моим воспоминаниям, многие из артистов, которые стали теперь известными, на вступительном экзамене прошли далеко не первыми номерами. А многие из них, как например, Орленев, Книппер, были забракованы в одном из лучших театральных училищ. Сравните такой способ приема в школу с тем, который практиковался в старом театре, и вы поймете разницу.

Я, поигравший уже много на любительских спектаклях, взял опытом.

Каждый из экзаменующих сказал, вероятно, про меня:

"Конечно, это не то! Все это никуда не годится. Но рост, голос, фигура редки на сцене".

Кроме того, меня знала лично Гликерия Николаевна Федотова, так как я постоянно бывал у нее в доме и дружил с ее сыном – моим сверстником, студентом и большим любителем театра и драматического искусства, впоследствии актером Малого театра.

Несмотря на плохое чтение, я был принят44.

В описываемое время от учеников требовался довольно большой общеобразовательный ценз, было введено очень много научных предметов. Ученые профессора набивали ученикам голову всякими сведениями о пьесе, которую репетировали. Все это возбуждало мышление, но чувство оставалось спокойным. Нам говорили очень образно и талантливо, какой должна быть роль и пьеса, т. е. о конечных результатах творчества, но как сделать, чтоб этого добиться, каким творческим путем и методом подходить к этому желаемому результату – об этом умалчивали. Нас учили играть вообще или в частности данную роль, но нас не учили нашему искусству.

Была беспочвенность и бессистемность. Практические приемы не проверялись научным исследованием. Я чувствовал себя каким-то тестом, из которого пекут булку определенного вкуса и вида.

Учеников учили читать почти с голоса, играть с помощью показывания, отчего каждый из нас прежде всего копировал своих учителей. Ученики читали необыкновенно правильно, по запятым и точкам, по всем грамматическим законам, и все были похожи друг на друга по внешней форме, которая, точно мундир, скрывала внутреннюю суть человека. Не для того писал поэт свои стихотворения, баллады, совсем не о том он говорил в них своим чувством и совсем не то важно было для него, о чем нам говорили чтецы с концертной эстрады. Я знал преподавателей, которые учили своих учеников так:

"Поставь голос на колок и жарь! Напрягись, сгусти голос! Читай, как выйдет!" Другой преподаватель, после просмотра отрывка на показном спектакле, пришел за кулисы и возмущался:

"Вы совсем не качаете головой! Когда человек говорит, он непременно качает головой".

Это качание имеет свою маленькую историю. В то время был прекрасный артист, имевший большой успех и вызвавший много подражателей своей игре. К сожалению, у него был один

досадный недостаток: он имел привычку качать головой. И все его последователи, забыв совершенно о том, что их оригинал прежде всего талант с прекрасными данными и блестящей техникой, взяли у него не те качества его, которые нельзя заимствовать у другого, а лишь его недостатки, т. е. качанье головой, которое не трудно перенять. Целые выпуски учеников выходили из школы с качающимися головами.

Словом, от учеников требовали, чтобы они повторяли то, что было у их учителей. И они делали то же самое, но, конечно, значительно хуже, так как не могли, за неимением достаточного таланта и техники, сделать то же самое хорошо, как подлинные артисты. Но они могли бы сделать это хорошо по-своему. Пусть это будет хуже, но зато это будет искренно, правдиво и естественно, так, что им можно будет поверить. В искусстве можно делать многое, – лишь бы это было художественно-убедительно.

И все-таки, несмотря на все недостатки преподавания драматического искусства, благодаря отдельным талантливым педагогам, о которых я уже говорил, дух Щепкина еще держался в школах и театрах и дошел до нас, хотя, конечно, уже в вырождающемся виде.

Поступив в театральную школу, я попал в компанию учеников, которые были намного моложе меня. Там были школьники и школьницы, начиная с пятнадцати лет, а я уже был одним из директоров Музыкального общества, председателем разных благотворительных учреждений. Разница между нами и нашими воззрениями была слишком разительна для того, чтобы я мог чувствовать себя как дома среди школьного режима и заправских учеников. Кроме того, невозможность быть аккуратным в школе при моих фабричных и конторских неотложных обязанностях, намеки на мое вечное опаздывание, колкости товарищей насчет поблажек, которые мне делались, а им – нет, в смысле манкировок,- все это мне надоело, и я ушел из школы, пробыв там не более трех недель. К тому же вскоре покинула школу и Гликерия Николаевна, ради которой стоило оставаться там.

Артистическое отрочество

Алексеевский кружок

Оперетка В то время, о котором идет речь, была в большой моде оперетка. Известный антрепренер Лентовский45 собрал прекрасные артистические силы, среди которых были подлинные таланты, певцы и артисты всех амплуа. Энергией этого исключительного человека было создано летнее театральное предприятие, не виданное нигде в мире по разнообразию,

богатству и широте. Целый квартал среди города был занят густым парком с холмами, дорожками по склону гор, площадками, прудами с проточной водой. Сад назывался "Эрмитажем" (не теперешний, новый, а прежний, старый). Теперь от него не осталось и помину, так как вся площадь сада застроена домами. Чего только не было в этом саду! Катание на лодках по пруду и невероятный по богатству и разнообразию водяной фейерверк со сражениями броненосцев и потоплением их, хождение по канату через пруд, водяные праздники с гондолами, иллюминованными лодками, купающиеся нимфы в пруду, балет на берегу и в воде. Много прогулок, таинственных беседок, дорожек с поэтическими скамейками на берегу пруда. Весь сад залит десятками, а может быть и сотнями тысяч огней, рефлекторов, щитов и иллюминационных шкаликов. Два театра – один огромный, на несколько тысяч человек, для оперетки, другой – на открытом воздухе, для мелодрамы и феерии, называемый "Антей", устроенный в виде греческих развалин. В обоих театрах были великолепные по тому времени постановки, с несколькими оркестрами, балетом, хорами и прекрасными артистическими силами. Рядом с театром – две большие площадки со сценой для воздушных представлений, с огромным партером для публики, расположенным под открытым небом. Все, что было известно в Европе в области садовой эстрады, начиная с кафешантанных див и кончая эксцентриками и гипнотизерами, – все перебывало в "Эрмитаже". Те, кого приглашали в Москву, котировались выше на всемирной актерской бирже. Другая, еще большая площадка была отдана цирку, акробатике, укротителям зверей, воздушным полетам, бегам, ристалищам, борьбе.

Шествия, военные оркестры, хоры цыган, русских песенников и проч. Вся Москва и приезжающие в нее иностранцы посещали знаменитый сад. Буфеты торговали беспрерывно.

Семейная публика, простой народ, аристократы, кокотки, кутящая молодежь, деловые люди, – все по вечерам бежали в "Эрмитаж", особенно в летний жаркий день, когда в Москве было трудно дышать от зноя. Антрепренер Лентовский больше всего заботился о том, чтобы сад его посещался семейной публикой, и был чрезвычайно строг ко всему, что портило добрую репутацию его учреждения. Чтоб поддержать ее, он терроризировал публику, распуская про себя самые невероятные слухи: такого-то скандалиста он будто бы схватил за шиворот и перебросил через забор к соседу; чтоб охладить разбушевавшегося пьяницу, он будто бы выкупал его в пруду. Кокотки боялись его, как огня, и потому держали себя в саду не хуже барышень в великосветском пансионе. А если кто-нибудь из них нарушал порядок,

прекращалось навсегда право ее входа в сад, а с ним кончался и заработок.

Всему этому можно было верить, так как строгий антрепренер был внушительного вида. Он обладал огромной силой, импозантной фигурой с широкими плечами, с красивой черной окладистой бородой немного восточного типа и с длинными русскими волосами под старинного боярина. Громкий голос, энергичная уверенная походка, русская поддевка из тонкого черного сукна, высокие лаковые сапоги придавали всей его фигуре молодцеватую стройность. Большая золотая цепь, увешанная всевозможными брелоками и подношениями от публики и именитых лиц, не исключая и коронованных. Русский картуз с большим козырьком и огромная палка, почти дубина, устрашавшая всех скандалистов. Лентовский неожиданно появлялся во всех углах своего огромного сада, не упуская из виду ничего в нем происходившего. Вот этот-то любимый тогдашней молодежью "Эрмитаж" и стал мечтой наших театральных достижений.

Летом 1884 года мы решили взяться за оперетку. При этом не только актеры Лентовского, не только то, что происходило в его театре, но и то, что было снаружи, сделалось образцом для нашей копировки.

Нам хотелось устроить на большой площадке перед театром в Любимовке эстраду для музыки, иллюминацию из плошек и шкаликов, поставить много столиков для желающих пить чай, прохладительные напитки и дать воздушную программу, с блестящим фейерверком на реке. Как в "Эрмитаже", все удовольствия должны были протекать беспрерывно. Не успеют кончить в театре, как музыка играет снаружи и призывает гостей для ряда новых удовольствий. Не успеют они окончиться, уже звонят в театре к началу следующего акта. Легко себе представить, каких хлопот стоило нам устроить такой вечер всего на один раз, без повторения, за неимением достаточного количества публики46. Большую часть работ по иллюминации и убранству сада мы исполняли за недостатком средств собственными руками. А параллельно с этой работой шли репетиции оперетки с большими хорами и ансамблем.

Ставили первый акт "Маскотты", в которой я, конечно, пел партию красавца пастуха Пипо. Стыдно теперь смотреть на свою фотографию в этой роли. Все пошлое, что есть в конфетной или парикмахерской красоте, взято было для грима. Закрученные усики, завитые волосы, обтянутые ноги. И это для простого, близкого к природе пастуха! До какого абсурда доходит актер, когда он пользуется театром для самопоказывания! На этот раз я

увлекался оперными жестами и мертвым, отжившим шаблоном. Пел я, конечно, по-любительски.

Кроме меня, все остальные актеры были довольно милы в своих ролях. Хоры были составлены из домашних и знакомых, у которых был хоть малейший намек на голос.

Все они несли огромный труд. Многим – и мне со старшим братом в том числе – приходилось почти ежедневно приезжать в деревню к семи часам вечера, после конторской работы, и после обеда, часов с девяти, до двух-трех ночи репетировать, а на следующий день вставать в шесть часов и ехать в Москву, чтоб снова возвращаться к вечерней репетиции. Не понимаю, как мы только выдерживали такую работу. Это было тем более удивительно, что и ночью мы далеко не всегда спали, потому что после репетиций отправлялись в одну общую, большую, отведенную для нас и для хористов-гостей комнату, и там почти всю ночь веселились. Вся площадь отведенной нам комнаты была уставлена постелями, оставлен лишь один небольшой коридорчик для прохода. Можете себе представить, что в нашем дортуаре происходило! Остроты, анекдоты, болтовня, смех до упаду, до колик, изображение зверей, обезьян, которых мы представляли, спрыгивая в костюме Адама со шкафа.

Ночное купанье в реке, представление цирка, гимнастика, прогулки по крыше дома.

Дело дошло до того, что потолок нашего дортуара треснул. Пришлось разгружать нашу комнату и расселять хористов по разным другим помещениям. Но и тут мы не унимались и бегали партиями друг к другу в гости.

И внутри, в театре, и снаружи, на площадке, спектакль и гуляние прошли с успехом, но пользы нам, артистам, от этого было мало. Напротив, был вред, так как к прежним драматическим штампам я прибавил еще новые, оперные и опереточные.

Тем не менее оперетка, водевиль – хорошая школа для артистов. Старики, наши предшественники, недаром начинали с них свою карьеру, на них учились драматическому искусству, на них вырабатывали артистическую технику. Голос, дикция, жест, движения, легкий ритм, бодрый темп, искреннее веселье – необходимы в легком жанре. Мало того, – нужно изящество и шик, которые дают произведению пикантность вроде того газа, без которого шампанское становится кислой водицей. Преимущество этого жанра еще в том, что он, требуя большой внешней техники и тем вырабатывая ее, не перегружает и не насилует души сильными и сложными чувствами, не задает непосильных для молодых актеров внутренних творческих задач.

Все эти большие артистические требования оперетки мы понимали тогда и с меньшим мириться не могли, так как уже изощрившийся вкус требовал для искусства именно такой утонченности. Но я, как на зло, был высок, неуклюж, нерациозен и косноязычен на многих буквах. Я отличался исключительной неловкостью: когда я входил в маленькую комнату, спешили убирать статуэтки, вазы, которые я задевал и разбивал. Однажды на большом балу я уронил пальму в кадке.

Другой раз, ухаживая за барышней и танцуя с ней, я споткнулся, схватился за рояль, у которого была подломана ножка, и вместе с роялем упал на пол.

Все эти комические случаи прославили мою неловкость. Я не смел даже заикаться о том, что хочу быть актером, так как это вызывало только насмешки и остроты товарищей.

Приходилось бороться со своими данными, работать над голосом, дикцией, жестом, приходилось искать и мучиться творческими муками. Работа над собой доходила у меня до мании.

Было жаркое лето, я решился отказаться от деревенского воздуха, от летней природы и удобств семейной жизни. Все эти жертвы приносились ради занятий в опустевшем городском доме. Там, в большой передней, перед огромным зеркалом, было хорошо работать над жестом и пластикой, а мраморные стены и лестница давали хороший резонанс для голоса. В течение всего лета и осени, по окончании конторских занятий, с семи часов вечера и до трех-четырех ночи, я без перерыва работал, по составленной для себя программе.

Нельзя перечесть всего, что делалось в это время: что бы ни попалось под руки – плед, кусок материи, часть одежды, мужская или женская шляпа, – применялось для создания внешнего образа, который я сам для себя воображал. Просматривая себя, как собственный зритель, в зеркало, я знакомился с телом, пластикой. Я был тогда неопытен и не подозревал того вреда, который таит в себе работа перед зеркалом.

Тем не менее была и доля пользы от такой работы. Я познал свое тело, его недостатки и внешние средства борьбы с ними. И в смысле общетеатральной пластики были сделаны большие успехи, что помогло мне в следующем же году взяться за новый жанр и попробовать французскую комедию с пением, которую в то время ввела в моду замечательная французская артистка Анна Жюдик – кумир Москвы, Петербурга, Парижа и всей Франции. С этого момента я на один шаг приблизился к драме.

Сестры вернулись из Парижа, восхищенные Жюдик. Они видели ее в "Лили" – комедии с пением в четырех действиях. В

ней очень немного действующих лиц и много музыкальных и драматических достоинств. Сестры не только рассказали нам сюжет пьесы по порядку, почти дословно, но и пропели нам все музыкальные номера.

Только острая молодая память способна запомнить с такой точностью раз или два виденный на сцене спектакль.

Тотчас же приступили к записи текста со слов сестер и составлению самой пьесы.

Обыкновенно французский язык при переводе на русский дает очень длинные фразы и сложные периоды. Мы же решили писать текст только короткими фразами, не длиннее французских.

Каждая переводимая фраза проверялась тем исполнителем, который будет ее произносить. Каждая фраза должна была хорошо ложиться на язык, давать возможность актеру интонировать и акцентировать ее на французский лад. К счастью, почти все исполнители пьесы не только хорошо знали французский язык, но даже понимали его аромат и музыку. Недаром в нашей семье текла французская актерская кровь. Некоторые же из исполнителей, особенно старшая сестра З. С. Алексеева (Соколова), достигли в этом смысле совершенства. Невозможно было отличить у нее, на каком языке она говорит – на русском или на французском. Правда, она, как и мы, пренебрегала смыслом и сутью фразы, а пользовалась ею больше для звука и французской интонации. И потому зритель, смотря русский спектакль, минутами думал, что он исполняется на иностранном языке. И в области движения и действия был найден ритм и темп, типичные для французов. Мы знали и чувствовали приемы говора и манер французов.

Мизансцена, постановка, конечно, была рабски скопирована с Парижа, – со слов сестер.

Я очень скоро усвоил приемы речи и движений французской роли, и это сразу дало мне какую-то самостоятельность на сцене. Быть может, я не играл образа, созданного автором, но несомненно, что мне удалось дать образ подлинного француза. И это уже успех, так как если я и копировал, то не готовый мертвый театральный шаблон, а то живое, что сам подметил в жизни. С той минуты, как я почувствовал национальную характерность роли, мне было легко оправдывать и темп, и ритм моих движений и речи. Это уже не было темпом ради темпа, ритмом ради ритма, это был внутренний ритм, хотя и общего характера, свойственный вообще всем французам, а не одному индивидуальному лицу, которое я изображал.

Спектакль имел шумный успех и был повторен много раз, при

переполненном зале, – конечно, бесплатно47. Возможность повторять многократно наши спектакли делала нас гордыми. Значит, мы становились популярны. Героиней вечера была сестра З. С.

Алексеева (Соколова), а я имел приличный успех.

Но была ли артистическая польза от этого спектакля? Я думаю, что да, и даже двойная. Во-первых, подражание французскому языку облегчило нашу тяжелую речь и придало ей некоторую остроту, смягчив национальную русскую расплывчатость. А во-вторых, благодаря самому содержанию пьесы и характеру ролей, от нас, естественно, потребовался новый подход к роли: от характерности. В самом деле, в первом акте я являлся совсем молодым солдатом – трубачом "piou-piou"; во втором акте – ловким офицером лет двадцати пяти, а в последнем акте – древним генералом-подагриком в отставке. Пусть характерность, которую я тогда искал, была внешняя. Но ведь иногда от внешнего можно придти к внутреннему. Это, конечно, не лучший, но, тем не менее, иногда возможный ход в творчестве. И он мне помог местами зажить ролью, как это случилось раньше, при постановке пьесы "Практический господин", в роли студента.

На следующий зимний сезон в городском театре-столовой домашний Алексеевский кружок готовил, под режиссерством моего брата, В. С. Алексеева, большую и трудную постановку – японскую оперетку "Микадо" с музыкой английского композитора Сюлливана и с декорациями К. А. Коровина.

На всю эту зиму наш дом превратился в уголок Японии. Целая японская семья акробатов, работавших в местном цирке, дневала и ночевала у нас. Они оказались очень порядочными людьми и, как говорится, пришлись к дому. Японцы научили нас всем их обычаям: манере ходить, держаться, кланяться, танцевать, жестикулировать веером и владеть им. Это хорошее упражнение для тела. По их указаниям были сшиты для всех участвующих и даже неучаствующих японские ситцевые репетиционные костюмы с кушаками, которые мы сами практиковались надевать и завязывать.

Женщины ходили по целым дням со связанными в коленях ногами; веер стал необходимым, привычным для рук предметом. У нас уже явилась потребность, согласно японскому обычаю, при разговоре помогать себе объясняться веером.

Возвращаясь домой после дневных занятий, мы облачались в наши японские репетиционные костюмы и ходили в них весь вечер до ночи, а в праздник – и целый день. За семейным обеденным или чайным столом восседали японцы с веерами, которые все время как бы фыркали или трещали при резком

открывании или закрывании их.

У нас были японские танцклассы, и женщины изучили все обольстительные приемы гейш. Мы умели в ритм поворачиваться на каблуках, показывая то правый, то левый профиль, падать на пол, складываясь пополам, как гимнасты, бегать в такт мелкой походкой, прыгать, кокетливо семенить ножками. Некоторые дамы, наконец, научились в ритм танца бросать веер вперед так, чтобы он, летя, сделал полукруг и попал в руки других – танцора или певца. Мы научились жонглировать веером, перебрасывать его через плечо, через ногу, и, главное, усвоили все без исключения японские позы с веером, из которых была составлена целая скала жестов по номерам и зафиксирована по всей партитуре, точно ноты в музыке. Таким образом, на каждый пассаж, такт, сильную ноту был определен свой жест, движение, действие с веером. В массовых сценах, т. е. в хорах, каждому из поющих была дана своя скала жестов и движений с веером на каждую акцентируемую музыкальную ноту, такт, пассаж. Позы с веером намечались в связи с задуманной общей группой или, вернее, целым калейдоскопом непрерывно менявшихся и переливавшихся групп: в то время как одни взметывали веера вверх, другие опускали их, раскрывая их внизу, у самых ног, третьи делали то же вправо, четвертые – влево и т. д.

Когда в больших ансамбльных сценах приводился в движение весь этот калейдоскоп и по воздуху летели по всей сцене огромные, средние и малые, красные, зеленые, желтые веера, – захватывало дух от этой эффектной театральности. Было нагорожено много всяких площадок, для того чтобы можно было – от первого плана, где актеры с веерами лежали на полу, до последнего, где они стояли на самых высоких местах, – заполнять веерами всю арку невысокой сцены: они застилали ее, точно занавес. Сценические площадки – старый, но удобный для режиссера прием для театральных группировок. Прибавьте к описанию спектакля красочные костюмы, из которых многие были подлинные японские, старинные латы самураев, знамена, подлинную японщину, оригинальную пластику, актерскую ловкость, жонглирование, акробатику, ритм, танцы, хорошенькие молодые лица барышень и юношей, азарт и темперамент, – и успех станет понятен48.

Один лишь я был пятном в спектакле.

Странно, необъяснимо!

Как это я, – один из режиссеров, помогавший брату, режиссировавшему оперетку, искать новый тон и стиль постановки, не хотел как актер расстаться с самой банальной, с самой театрально-оперной, пост-карточной красивостью?

Выработав пластику во время летней работы в пустой передней, о которой уже говорилось раньше, я не мог отойти от нее в этой японской постановке и старался быть в ней красивеньким итальянским певцом. Как изгибать по-японски свою высокую, худую фигуру, когда я только и мечтал о том, как бы ее выпрямить! Таким образом, как актер и на этот раз я укоренялся лишь в старых ошибках и оперной банальности.

Для следующей постановки было решено ставить драматический спектакль, так как оперетка приелась. На этой работе не стоило бы останавливаться, если бы с этим спектаклем не было связано одно обстоятельство, имевшее влияние на меня как артиста. Дело в том, что в описываемом спектакле я угораздился сыграть трагическую роль в простом водевиле. Название его – "Несчастье особого рода"49.

Сюжет пьесы самый банальный: чтоб проучить жену и вызвать в ней любовный порыв, муж разыгрывает трагедию: он делает вид, что принял яд, который будто уже оказывает на него смертельное действие. В результате все кончается поцелуями.

Этот легкий водевиль стал мне нужен не для того, чтоб смешить, но для того, чтоб испробовать в нем свою драматическую силу, вызвать у зрителя потрясение. И я, по глупости, добивался невозможного и несовместимого. Отсюда целый ряд комических моментов.

"Производит впечатление?" – спрашивал я, сыграв роль на репетиции.

"Не знаю… на меня, по правде, не произвело", – извиняясь, говорил смотревший.

"Ну, – а теперь?.." И я бежал на сцену и снова играл все сначала, еще больше напрягаясь, отчего выходило только хуже.

Но… грим, молодость, громкий голос, театральная эффектность, хорошие образцы, которые я копировал, – в результате кому-то нравилось. И так как не существует актера, у которого не явилось бы своих поклонников, – они явились и у меня в этой роли, и я, конечно, признавал только их компетентность, а все другие отзывы объяснял завистью, глупостью, непониманием.

Для оправдания своих ошибок и самообольщения у каждого актера существует целый арсенал причин, отговорок. Их хватило с избытком и у меня, чтоб уверить себя в том, что я прирожденный трагик. Еще бы! Раз что даже в водевиле я мог достичь потрясения. На самом же деле обстояло иначе. Краски трагедии – ярче, заметнее, больше бьют в глаза и уши. Поэтому все мои ошибки на этот раз сказались еще сильнее, чем в других спектаклях. Когда фальшивят вполголоса, – неприятно, но когда

фальшивят во все горло, то неприятность становится еще больше. На этот раз я фальшивил во все горло.

Как никак, но в этом спектакле я сыграл первую трагическую роль!..

Конкурент К этому времени у нас явился конкурент по домашним любительским спектаклям. Я говорю о кружке Саввы Ивановича Мамонтова.

В начале книги я обещал сказать несколько слов об этом замечательном человеке, прославившемся не только в области искусства, но и в области общественной деятельности.

Это он, Мамонтов, провел железную дорогу на север, в Архангельск и Мурман, для выхода к океану, и на юг – к Донецким угольным копям, для соединения их с угольным центром, – хотя в то время, когда он начинал это важное культурное дело, над ним смеялись и называли его аферистом и авантюристом. И это он же, Мамонтов, меценатствуя в области оперы и давая артистам ценные указания по вопросам грима, костюма, жеста, даже пения, вообще по вопросам создания сценического образа, дал могучий толчок культуре русского оперного дела: выдвинул Шаляпина, сделал при его посредстве популярным Мусоргского, забракованного многими знатоками, создал в своем театре огромный успех опере Римского-Корсакова "Садко" и содействовал этим пробуждению его творческой энергии и созданию "Царской невесты" и "Салтана", написанных для мамонтовской оперы и впервые здесь исполнявшихся. Здесь же, в его театре, где он показал нам ряд прекрасных оперных постановок своей режиссерской работы, мы впервые увидели вместо прежних ремесленных декораций ряд замечательных созданий кисти Васнецова, Поленова, Серова, Коровина, которые вместе с Репиным, Антокольским и другими лучшими русскими художниками того времени почти выросли и, можно сказать, прожили жизнь в доме и семье Мамонтова. Наконец, кто знает, быть может, без него и великий Врубель не смог бы пробиться вверх – к славе. Ведь его картины были забракованы на Нижегородской всероссийской выставке, и энергичное заступничество Мамонтова не склонило жюри к более сочувственной оценке. Тогда Савва Иванович на собственные средства выстроил целый павильон для Врубеля и выставил в нем его произведения. После этого художник обратил на себя внимание, был многими признан и впоследствии стал знаменитым.

Дом Мамонтова находился на Садовой, недалеко от Красных ворот и от нас. Он являлся приютом для молодых талантливых художников, скульпторов, артистов, музыкантов, певцов,

танцоров. Мамонтов интересовался всеми искусствами и понимал их. Раз или два раза в год в его доме устраивались спектакли для детей, а иногда и для взрослых. Чаще всего шли пьесы собственного создания. Их писал сам хозяин или его сын; иногда знакомые композиторы выступали с оперой или опереткой. Так явилась на свет опера "Каморра" с текстом С. И. Мамонтова. Брались и пьесы известных русских писателей, вроде "Снегурочки" Островского, для которой Виктор Васнецов в свое время собственноручно написал декорации и сделал эскизы костюмов, воспроизведенные в разных иллюстрированных художественных изданиях. Эти прославившиеся спектакли, в полную противоположность нашему Алексеевскому домашнему кружку, ставились всегда наспех, в течение рождественской или масленичной недели, во время которых был перерыв в школьных занятиях детей.

Спектакль репетировался, обставлялся в смысле декорационном и костюмерном в течение двух недель. В этот промежуток времени днем и ночью работы не прекращались, и дом превращался в огромную мастерскую. Молодежь и дети, родственники, знакомые съезжались в дом со всех концов и помогали общей работе.

Кто растирал краски, кто грунтовал холст, помогая художникам, писавшим декорации, кто работал над мебелью и бутафорией… На женской половине тем временем кроили и шили костюмы под надзором самих художников, которых то и дело звали на помощь для разъяснений. Во всех углах комнаты были наставлены столы для кройки; тут примеряли костюмы на исполнителей, которых поминутно вызывали с репетиции; тут же добровольные и наемные портные с портнихами день и ночь работали, сменяя друг друга. А в другом углу комнаты, за роялем, музыкант проходил арию и куплет с малолетней исполнительницей, по-видимому не обладающей гениальными музыкальными способностями. Вся эта работа дома протекала под грохот и стук плотницких работ, доносившихся из большой комнаты-кабинета – мастерской самого хозяина. Там строили подмостки и сцену. Не стесняясь шумом, один из многочисленных режиссеров спектакля тут же, среди досок и стружек, проходил роль с исполнителями. Другая такая же репетиция устраивалась на самом проходном месте, у парадной лестницы.

Со всеми недоразумениями по актерской и режиссерской части бегали вниз к главному режиссеру спектакля, т. е. к самому Мамонтову. Он сидел в большой столовой, у чайного и закусочного стола, с которого весь день не сходила еда.

Тут же толпились постоянно приезжающие и сменяющие друг друга добровольные работники по подготовке спектакля. Среди этого шума и гула голосов сам хозяин писал пьесу, пока наверху репетировали ее первые акты. Едва законченный лист сейчас же переписывался, отдавался исполнителю, который бежал наверх и по непросохшей еще новой странице уже репетировал только что вышедшую из-под пера сцену. У Мамонтова была удивительная способность работать на народе и делать несколько дел одновременно. И теперь он руководил всей работой и в то же время писал пьесу, шутил с молодежью, диктовал деловые бумаги и телеграммы по своим сложным железнодорожным делам, которых он был инициатор и руководитель.

В результате двухнедельной работы получался своеобразный спектакль, который восхищал и злил в одно и то же время. С одной стороны – чудесные декорации кисти лучших художников, отличный режиссерский замысел создавали новую эру в театральном искусстве и заставляли прислушиваться к себе лучшие театры Москвы. С другой стороны – на этом превосходном фоне показывались любители, не успевшие не только срепетировать, но даже выучить свои роли. Усиленная закулисная работа суфлера, беспомощные остановки и паузы оробевших артистов, тихие голоса которых не были слышны, какие-то конвульсии вместо жестов, происходившие от застенчивости, полное отсутствие артистической техники делали спектакль несценичным, а самую пьесу, прекрасный замысел режиссера и чудесную внешнюю постановку – ненужными. Правда, иногда та или другая роль заблестит на минутку талантом, так как среди исполнителей бывали и настоящие артисты. Тогда вся сцена оживала на некоторое время, пока артист стоял на ней. Эти спектакли точно были созданы для того, чтоб доказать полную ненужность всей обстановки при отсутствии главного лица в театре – талантливого артиста. Я понял это именно на этих спектаклях и воочию увидел, что значит отсутствие законченности, срепетовки и общего ансамбля в нашем коллективном творчестве. Я убедился, что в хаосе не может быть искусства. Искусство – порядок, стройность. Какое мне дело, сколько времени работали над пьесой: день или целый год. Я ведь не спрашиваю художника, сколько лет он писал картину. Мне важно, чтобы создания единого художника или художественного коллектива сцены были цельны и законченны, гармоничны и стройны, чтоб все участники и творцы спектакля подчинялись одной общей творческой цели.

Странно, что сам Мамонтов – такой чуткий артист и художник – находил какую-то прелесть в самой небрежности и

поспешности своей театральной работы. На этой почве мы постоянно спорили и ссорились с ним, на этой почве создалась известная конкуренция и антагонизм между его спектаклями и нашими. Это не мешало мне принимать участие в мамонтовских постановках50, играть там роли, искренно восхищаться работой художников и режиссеров; но как актер, кроме горечи, я ничего не получал от этих спектаклей.

Тем не менее они сыграли большую роль в декорационном искусстве русского театра; они заинтересовали талантливых художников, и с этих пор на горизонте появились настоящие живописцы, которые постепенно стали вытеснять прежних декораторов, представлявших собою подобие простых маляров51.

Междуцарствие Балет. – Оперная карьера. – Любительщина В нашем Алексеевской кружке дела пошли плохо. Сестры вышли замуж, брат женился, у всех родились дети, явились заботы, которые мешали им отдавать время театру.

Не было возможности наладить новый спектакль, и для меня наступила довольно долгая полоса бездействия. Но заботливая судьба моя не дремала и не давала мне пропускать времени зря. В ожидании новой работы она толкнула меня прежде всего в царство Терпсихоры. Это необходимо нашему брату, драматическому артисту. Однако я стал ходить в балет без всякой преднамеренной цели. В период "междуцарствия" я бросался из стороны в сторону, – вот и попал в балет, чтоб посмотреть, как там мои товарищи, завзятые балетоманы, "ломают дураков". Пошел, чтобы посмеяться, – и сам попался.

Балетоманы несут своего рода службу. Они не пропускают ни одного спектакля, но непременно опаздывают на них, чтобы под музыку торжественно пройти на свое место, по среднему проходу партера. Совсем другое дело, если она, т. е. предмет любви балетомана, на сцене с самого начала акта. Тогда он идет на свое место во время увертюры. Избави бог опоздать, будет обида! После того как она кончит свой номер, а дальше нет в программе какой-нибудь общепризнанной дивы, считалось недостойным истинного ценителя терять время на то, чтобы смотреть посредственностей. Пока они танцуют, надо было идти в особо устроенную для балетоманов конурку в курильне и там сидеть до тех пор, пока не придет капельдинер (для сего приспособленный) и не доложит каждому из ухаживателей, что, мол: "Начинают!" Это значит, что предмет любви того или другого балетомана скоро появится на сцене и что надо идти на дежурство. Нужды нет, что предмет любви не отличается большим талантом. Конечно, на нее надо смотреть, не отрывая бинокля от глаз, и не только, пока она танцует, но особенно тогда, когда она

бездействует. Тут-то и начинается мимический телеграф.

Вот например: она стоит в стороне, пока другая танцует. Вот она взглянула через рампу по направлению абонированного места балетомана, своего ухаживателя.

Улыбнулась. Это значит, что все хорошо, она не сердится. Если же она не улыбнулась, а задумчиво посмотрела вдаль и, отведя грустный взор в сторону, потупилась и тихо ушла за кулисы, – значит, обиделась, не хочет смотреть. Тогда дело плохо. Тогда у бедного балетомана екнет сердце, и голова пойдет кругом. Он бросится стремглав к другу, чувствуя себя публично оплеванным, подсядет к нему и начнет шептать:

"Ты видел?"

"Видел", – отвечает мрачно друг.

"Что это значит?"

"Не пойму… В пассаже был?"

"Был".

"Улыбалась? Посылала поцелуи в форточку?" "Посылала".

"Тогда я ничего не понимаю".

"Что же мне делать? Послать цветов?" "Да ты с ума сошел. Ученице – цветы, за кулисы!.." "Так как же быть?" "Дай подумать… Постой! Моя смотрит… Браво, браво! Хлопай же!" "Браво, браво! Бис!" "Нет, повторять не будет… Так вот что мы с тобой сделаем. Купи цветов, я напишу записку и пошлю ее вместе с цветами моей. Понимаешь? Она передаст цветы и все объяснит!" "Гениально! Друг, друг! Ты всегда меня выручаешь! Бегу!" В следующем акте она появилась с цветком за корсажем. Посмотрела в сторону провинившегося балетомана и улыбнулась. Балетоман вскочил от восторга и опять побежал к другу.

"Улыбнулась! Улыбнулась! Слава богу! За что же она сердилась – вот вопрос?" "Приходи к нам после спектакля и все узнаешь от моей!" После спектакля балетоман должен провожать даму своего сердца домой. А те, кто влюблены в воспитанниц школы, ждут их у артистического подъезда. Здесь происходят следующие сцены. Подают огромную карету-рыдван. Отворяют переднюю дверцу, т. е. ту, которая ближе к подъезду. В карету вскакивает она и становится к противоположной, т. е. к задней, дверце кареты, закрывая ее своим туловищем.

Окно спускается, подходит он и либо целует ручку, либо передает записку, либо говорит что-нибудь очень короткое, но глубокомысленное, над чем стоило бы всю ночь подумать. Тем временем другие воспитанницы, ее подруги, входят в карету через переднюю дверь.

Были и такие смельчаки-балетоманы, которые успевали в это время похищать воспитанницу, а похитив, сажали ее на лихача и

летели во-всю по нескольким улицам. К приезду театральной кареты к школьному подъезду беглецы были уже там.

Он подсаживал свою даму в заднюю дверцу кареты, пока другие воспитанницы выходили в переднюю, закрывая таким образом своими телами от взоров дуэньи тайное возвращение беглянки. Но это трудный маневр, требующий подкупа кучера, швейцара и целой организации.

Проводив воспитанницу, балетоман едет к другу или, вернее, к даме его сердца.

Тут сразу все выясняется очень просто. Оказывается, что сегодняшний печальный случай произошел потому, что накануне все были в пассаже, который находится против окон Театрального училища, в условленный час воспитанницы смотрели в окно, посылали поцелуи через форточку, делали всевозможные кабалистические знаки, но внизу в окне появилась дуэнья, т. е. дежурная надзирательница. Тогда балетоманы поспешили скрыться. Через некоторое время они вернулись, а провинившийся балетоман не пришел, за что его дама сердца была жестоко осмеяна подругами.

В меблированных комнатах, где обыкновенно жили незамужние танцовщицы, многое напоминало студенческую жизнь в мансардах. Из разных комнат собирались жильцы, кто-нибудь бежал в лавочку покупать закуску, другие делились тем, что у них есть, поклонники приносили конфеты и угощали ими друг друга. Так создавался импровизированный ужин и чай с самоваром. Во время этой трапезы перемывали все косточки актрисам и начальству или рассказывали какое-нибудь событие из жизни театра и закулисного мира, но главное – подробно обсуждали последний спектакль.

Вот эти моменты я очень любил, так как, слушая, я вникал в тайны балетного искусства. Для того, кто не собирается изучать предмет специально, а лишь знакомится с ним в общих чертах, стараясь понять то, что ему, быть может, впоследствии придется изучать подробно, всего интереснее и целесообразнее присутствовать при живых спорах специалистов по поводу только что виденного и, следовательно, лично проверяемого. Эти споры по поводу живых образцов, с демонстрацией тех принципов, о которых идет речь, лучше всего вводили меня в тайны балетной техники. Когда балерине не удавалось доказать словами, она убеждала ногами, т. е. тут же танцевала. Нередко даже при этом мне приходилось быть в роли балетного кавалера и поддерживать демонстрирующую балерину. Я ронял их, и моя неловкость наглядно объясняла мне тайну какого-нибудь технического приема или трюка. Если прибавить к этому вечные споры

балетоманов в их курильной конуре в театре, куда я был вхож и где встречал умных, начитанных и чутких эстетов, которые обсуждали танцы и пластику не с точки зрения их внешней техники, а со стороны производимого ими эстетического впечатления или художественных, творческих задач, то материал для моего познавания и исследования оказывался для меня более чем достаточным. Все это, повторяю, воспринималось мною без определенной цели, так как я ходил в балет не ради ученья, а потому, что мне нравилась таинственная красочная и поэтичная жизнь кулис.

Как красивы, как причудливы углы задней стороны декораций, с неожиданными бликами света от повсюду расставленных щитков, прожекторов, волшебных фонарей.

Здесь синий, там – красный, там – фиолетовый. Там – движущийся хромотроп воды.

Бесконечная высота и мрак сверху; таинственная глубина внизу, в люке. Живописные группы ожидающих выхода артистов в их пестрых костюмах из разноцветных материй.

А в антракте – яркий свет, бешеное движение, хаос, работа. Слетающие сверху и улетающие наверх живописные полотна с горами, скалами, реками, морем, безоблачным небом, грозовыми тучами, райскими растениями, адским пеклом.

Скользящие по полу огромные красочные стены павильонов, рельефные колонны, арки, архитектурные части. Измученные рабочие в поту, грязные, всклокоченные, а рядом – эфирная балерина, расправляющая свои ножки или ручки, готовясь выпорхнуть на сцену. Фраки оркестрантов, ливреи капельдинеров, мундиры военных, франтоватые костюмы балетоманов. Шум, крик, нервная атмосфера, – все перепуталось, смешалось, вся сцена обнажилась для того, чтобы после создавшегося столпотворения все снова постепенно пришло в порядок и создало новую, стройную, гармоническую картину. Если есть на земле чудесное, то только на сцене!

Можно ли среди такой обстановки не влюбиться? И я был влюблен, и я смотрел целые полгода на одну из воспитанниц школы, которая, как меня уверяли, была без памяти влюблена в меня, и мне казалось, что она мне улыбается и делает таинственные знаки со сцены. Нас представили друг другу впервые, когда воспитанниц школы распустили домой на рождество. Но… скандал! Оказалось, что я полгода смотрел не на ту, которую считал своею. Но и эта, другая, мне сразу понравилась, и я тут же влюбился в нее. Все это было по-детски наивно, таинственно и поэтично, и, главное, чисто. Напрасно думают, что в балете царит иной, развратный дух. Я его не видал

и с благодарностью вспоминаю веселое время, влюбленность и увлечение, которое я пережил в царстве Терпсихоры. Балет – прекрасное искусство, но… не для нас, драматических артистов. Нам нужно другое. Иная пластика, иная грация, иной ритм, жест, походка, движение. Все, все иное! Нам нужно лишь заимствовать оттуда их удивительную трудоспособность и умение работать над своим телом.

В пору моего увлечения балетом в Москву приехала знаменитая итальянская танцовщица Цукки52 и бывала часто у нас. После обеда она нередко танцевала на нашей сцене.

В это время у моих братьев был воспитатель, горбатый человек.

"Чтоб быть счастливой, – говорит итальянское суеверие, – надо столько-то раз обнять и поцеловать горбуна". Цукки захотела быть очень счастливой, и поэтому надо было много раз поцеловать горбуна. Но как это сделать?

Вот мы и надоумили Цукки якобы затеять благотворительный спектакль на нашей сцене – сыграть балет "Эсмеральду", а горбуна просить играть Квазимодо. Тогда, под видом репетиций и повторения отдельных частей балета, она свободно может обнимать и целовать его столько, сколько того требует итальянское счастье. Я взялся вести счет ее объятиям и поцелуям.

Начались репетиции, в которых Цукки была и режиссером, и исполнительницей главной роли Эсмеральды. Тут мы имели возможность видеть ее и танцующей, и режиссирующей, и играющей. Только этого нам и нужно было. Цукки благодаря суеверию отнеслась к своей работе серьезно. Ей приходилось вести репетиции так, чтобы горбун верил в их серьезность и необходимость нашей театральной затеи. Во время этих репетиций мы могли близко наблюдать работу великой артистки, и это было тем более интересно для нас, что Цукки была прежде всего драматической артисткой, а уж потом танцовщицей, хотя и эта сторона была на высоте. Я видел на этих полушуточных репетициях ее неиссякаемую фантазию, быструю сообразительность, находчивость, оригинальность, вкус при выборе творческих задач и составлении мизансцены, необыкновенную приспособляемость и, главное, наивную, детскую веру в то, что она в каждую данную секунду делала на сцене и что вокруг нее происходило.

Она отдавала сцене все свое внимание, без остатка.

Еще меня поражала свобода и ненапряженность ее мышц в моменты сильного душевного подъема – как в драме, так и во время танца, когда я прикасался к ней, чтобы поддерживать ее в качестве балетного кавалера. А я, как раз наоборот, – всегда был

напряжен на сцене, а фантазия моя всегда дремала, так как я пользовался чужими образцами. Моя сценическая находчивость, приспособляемость, вкус к задачам и прочее заключались только в том, чтобы сделать себя похожим на копируемых актеров. Собственного вкуса и оригинальности мне даже негде было применить – опять-таки потому, что я пользовался чужими, готовыми образцами.

Свое внимание я отдавал не тому, что происходит на сцене в данный момент, а тому, что происходило когда-то на других сценах, откуда я брал свои образцы. Я делал не то, что чувствовал сам, а повторял то, что чувствовал другой. Но жить чужим чувством нельзя, раз что оно не превратилось в мое собственное. Поэтому я лишь внешне копировал результаты чужого переживания: пыжился и физически напрягался.

Цукки заставила меня, быть может, впервые задуматься над своей ошибкой, с которой я не знал еще, как бороться.

После балета в моей артистической жизни, под влиянием Мамонтова, наступила полоса оперного увлечения. В семидесятых годах в области русской национальной оперы началось оживление. Чайковский и другие светила музыкального мира стали писать для театра. Я поддался общему увлечению, возомнил себя певцом и стал готовиться к оперной карьере.

В то время в преподавательском мире имел успех знаменитый певец – тенор Федор Петрович Комиссаржевский53, отец знаменитой артистки Веры Федоровны Комиссаржевской и Федора Федоровича Комиссаржевского, известного в наше время режиссера. Я стал брать у него уроки пения. Ежедневно, по окончании занятий в конторе, часто не успев пообедать, я летел в другой конец города, на урок к своему новому другу. Не знаю, что принесло мне больше пользы: самые ли уроки или разговоры после них.

Когда мне показалось, что мои вокальные занятия подвинулись настолько, что я могу уже выступить в какой-нибудь партии, было решено ставить спектакль. Сам Ф.

П. Комиссаржевский, соскучившись по сцене, захотел поиграть вместе со мной. Наш театр-столовая пустовал, и потому было решено воспользоваться им. Я готовил две сцены – дуэт с Мефистофелем из "Фауста" (Комиссаржевский и я) и первый акт из оперы Даргомыжского "Русалка", в которой я пел Мельника, а Комиссаржевский – князя. Кроме того, для остальных учеников были приготовлены другие отрывки, в которых участвовали настоящие певцы с голосами не чета моему. Со второй репетиции я охрип и чем дальше пел, тем было хуже.

А жаль! Приятно и необычайно легко играть в опере. Именно

– играть, не петь (особенно, когда нет голоса). Все уже сделано композитором, только передавай толково то, что создано им, – и успех обеспечен. И я не понимаю, как можно не увлечься тем, что написал талантливый композитор. Его музыка, оркестровка, лейтмотивы так убедительны, ясны и красноречивы, что, казалось бы, и мертвый заиграет. Надо только не мешать самому себе отдаваться волшебной силе звука. К тому же оперные шаблоны Мефистофеля, Мельника в "Русалке" так определенны, ясны, однажды и навсегда заштампованы, что не требуют никакой предварительной работы: выходи и играй, как полагается. Словом – копируй, и только! Мои же тогдашние идеалы не шли дальше этого, тем более что мне хотелось быть похожим на настоящих актеров вообще. А в частности – на дежурного любимца, которым я увлекался в данное время.

К счастью для меня, спектакль дальше генеральной репетиции не пошел, так как стало ясно, что он не может меня прославить. Кроме того, от большой и каждодневной работы мой голос садился все более и более и наконец совсем сел, так что кроме сипа я ничего не мог извлечь из моего горла.

Встав на одни подмостки с хорошими певцами, я понял непригодность своего голосового материала для оперы, недостаточность музыкальной подготовки. Мне стало ясно, что из меня никогда не выйдет певца и что мне нужно навсегда расстаться с мечтами об оперной карьере.

Уроки пения прекратились, но я не переставал, чуть ли не каждый день, ездить к своему бывшему учителю, Ф. П. Комиссаржевскому, для того чтобы говорить с ним об искусстве и встречаться у него с людьми, причастными к музыке, пению, с профессорами Консерватории, где Комиссаржевский заведовал оперным классом, а я еще продолжал быть в числе директоров. Скажу по секрету, что втайне у меня была дерзкая мысль сделаться помощником Комиссаржевского по классу ритма, который я измышлял для себя. Дело в том, что я не мог забыть очаровательного впечатления, которое осталось во мне, при оперных пробах, от ритмического лицедейства под музыку. Я не мог не заметить, что певцы ухитряются соединять несколько совершенно разных ритмов в одно время: оркестр и композитор держатся своего ритма, пение идет неизбежно параллельно с ним, но хор автоматически подымает и опускает руки в другом ритме, ходит в третьем; каждый из певцов, смотря по настроению, действует или, скорее, бездействует в своем ритме, или, вернее, без всякого ритма.

Я доказывал Комиссаржевскому необходимость культивирования физического ритма для певца. Он увлекся моей

мыслью. Мы уже нашли аккомпаниатора-импровизатора и по целым вечерам жили, двигались, сидели, молчали в ритме.

К сожалению, Консерватория отказала Комиссаржевскому в устройстве проектируемого класса, и наши пробы прекратились. Но с тех пор стоит мне услышать музыку, – и у меня невольно прорываются ритмические движения и мимика на тех основах, которые мне мерещились в то время.

Эти неясные тогда основы пробились во мне и на драматической сцене, но я не мог понять, чем я руководился, попадая в ту или другую ритмическую волну.

Ощупав, но не осознав до конца область ритма, я до времени забыл о ней. Но, по-видимому, работа моего подсознания не прекращалась. Однако… об этом в свое время.

Итак, пение не было моим призванием. Что делать? Возвращаться в оперетку, к домашним спектаклям? Но я уже не мог этого сделать. Слишком многое Я узнал от Комиссаржевского о высших целях и задачах искусства.

Кроме того, наша домашняя труппа распалась, как я уже упоминал.

Оставалась драма. Но я понимал, что это самый трудный для изучения вид сценического искусства. Я очутился на распутьи, метался, не находя себе применения.

В этот период все еще длившегося "междуцарствия" судьба дала мне урок, очень полезный для моего артистического развития.

Дело в том, что в нашем театральном помещении состоялся спектакль с благотворительной целью. Приманкой для публики было то, что с нами, любителями Алексеевского драматического кружка, играли некоторые артисты Малого театра.

Ставился "Счастливец" – пьеса Вл. Ив. Немировича-Данченко, в то время наиболее талантливого и популярного драматурга. Среди участвующих были знаменитая Гликерия Николаевна Федотова, Ольга Осиповна Садовская и другие артисты нашего славного Малого театра, которому я был стольким обязан54. Неожиданная и незаслуженная нами честь! Я чувствовал свое ничтожество перед великими артистами, которые волновали и трогали меня своим отношением к нам.

Пьеса "Счастливец" была репертуарной в Малом театре, где она прошла в сезоне много десятков раз. Для нас же она была совсем новой. Понятно, что репетиции делались не для артистов Малого театра, а для любителей Алексеевского кружка. И несмотря на это, знаменитые артистки, игравшие пьесу десятки раз, приезжали за полчаса до начала, готовились к репетиции, в назначенный час выходили на сцену и ждали там, а любители

(конечно, не я) – опаздывали.

Знаменитые артистки репетировали в полный тон, а любители шептали роли и считывали текст по тетрадкам. Правда, это все были люди крайне занятые, не располагавшие свободным временем. Но какое до этого дело искусству, артистам, театру!

Впервые я стоял на подмостках рядом с подлинными артистами большого таланта.

Важный момент в моей жизни! Но я робел, конфузился, злился на себя, из застенчивости говорил, что понимаю, когда на самом деле не схватывал того, что мне объясняли. Моей главной заботой было не рассердить, не задержать, запомнить, скопировать, что мне показывали. Все это как раз обратно тому, что было нужно для подлинного творчества. Но я не умел иначе; не учить же было меня. Нельзя делать из репетиций уроки драматического искусства, тем более что еще так недавно я ушел из Театрального училища, от той же Гликерии Николаевны Федотовой, с которой теперь я встретился в качестве готового артиста.

Из-за любительской неопытности, "мои колки", как говорят актеры, не держали.

Загоришься – и сейчас же опять потухнешь. От этого и речь, и действия на сцене то становились энергичнее, – и тогда голос звучал, слова произносились ясно и долетали до зрителя; то опять все блекло, – и тогда я вянул, начинал шептать, слова комкались, и из зрительного зала мне кричали во время репетиции: "Громче!" Конечно, я мог заставить себя говорить громко, действовать энергично, но когда насилуешь себя, усиливая громкость ради громкости, бодрость ради бодрости, без внутреннего смысла и побуждения, – становится еще стыднее на сцене. Такое состояние не может создать творческого настроения. А рядом со мной – я видел – подлинные артисты всегда были чем-то изнутри заряжены; что-то их держало неизменно на определенном градусе повышенной энергии и не позволяло ей падать.

Они не могут не говорить громко на сцене, они не могут не быть бодрыми. Пусть у них скребет на сердце или болит голова, горло, – они все-таки будут действовать энергично и говорить громко. Совсем не то у нас – тогдашних любителей. Нам нужно было, чтобы кто-то извне нас разгорячил, ободрил, развеселил. Не мы держали публику в руках, – напротив, мы сами ждали, что она возьмет нас в руки, ободрит, приласкает, и тогда, быть может, нам самим захочется играть.

"В чем же дело?" – спрашивал я у Федотовой.

"Не знаете, батюшка, с какого конца начинать. А учиться не

хочется, – кольнула меня Федотова, смягчая колкость своим певучим голосом и ласкающей интонацией. – Нет тренировки, выдержки, дисциплины. А без этого артисту невозможно".

"А как же вырабатывать в себе дисциплину?" – допытывался я.

"Поиграйте почаще с нами, батюшка, – мы вас и вымуштруем. Мы ведь не всегда такие, как сегодня. Мы бываем и строгие. Ох, батюшка, достается, ах, как от нас достается! А нынешние артисты все больше сложа руки сидят и ждут вдохновения от Аполлона. Напрасно, батюшка! У него своих дел достаточно".

И действительно, когда начался спектакль, поднялся занавес, и тренированные актеры заговорили в тоне, они потянули нас за собой, точно на аркане. С ними не задремлешь, не опустишь тона. Мне даже казалось, что и я играл с вдохновением.

Но – увы! – это только казалось. Роль была далеко не сделана.

Тренировка и дисциплина подлинных артистов сказались еще ярче при повторении "Счастливца" в другом городе – Рязани55, почти в том же составе, т. е. с артистами Малого театра и со мной. Вот как было дело.

Я был за границей и вернулся в Москву. На перроне среди встречающих я увидел моего товарища, Федотова56, сына артистки Федотовой, одного из участников спектакля. Он приехал по поручению всего состава играющих в пьесе "Счастливец" с огромной просьбой выручить их из беды. Надо было тотчас же ехать с ними в Рязань и там играть мою роль вместо заболевшего артиста Малого театра А. И. Южина.

Отказать было нельзя, и я поехал, несмотря на утомление после долгого заграничного путешествия, не повидавшись даже с родными, которые ждали меня дома.

Нас везли в Рязань во втором классе. Мне дали книжку, чтобы повторить роль, которую я наполовину забыл, так как никогда ее хорошо не знал и играл всего раз.

От вагонного шума, ходьбы, болтовни, суеты голова становилась еще тяжелее, и читаемое воспринималось плохо. Я не мог вспомнить текста, волновался, минутами доходил до отчаяния, так как больше всего боялся на сцене незнания слов роли.

"Ну, – думаю, – приедем на место, бог даст, там найдется свободная комната, где можно будет уединиться, чтобы хоть раз с большим вниманием прочитать роль".

Но оказалось иначе. Спектакль шел не в театре, а в каком-то полковом клубе.

Маленькая любительская сценка, а рядом – единственная комната, разгороженная ширмами. В ней все: мужские и дамские уборные, и актерское фойе, где был для нас накрыт чай с

самоваром. Сюда же втиснули и военный оркестр, чтобы освободить побольше места в зрительном зале. Когда весь оркестр затрубил во все трубы, забил в барабаны, а мы, тут же, одевались и гримировались, я не взвидел света.

Каждая нота марша точно била меня по больному месту головы. Пришлось оставить повторение роли и положиться на суфлера, который, к счастью, был превосходен.

Когда я вышел на сцену, мне показалось, что кто-то свистнул… Опять… еще… сильней… Не могу понять, в чем дело! Остановился, посмотрел в публику и вижу, что некоторые зрители наклонились в мою сторону и со злобой мне свистят.

"За что? Что же я сделал?" Оказывается, мне свистели за то, что приехал я, а не обещанный Южин. Я так сконфузился, что ушел за кулисы.

"Сподобился! Окрестили! Дожил до свиста!" Не могу сказать, чтобы это было приятно. Но, по правде, и особенно плохого я в этом не нашел! Я был даже рад, так как это дало мне право на плохую игру. Ее можно было истолковать обидой, оскорблением или просто нежеланием играть как следует. Это право меня ободрило, и я снова вышел на сцену; на этот раз меня встретили аплодисментами, но понятно, что я из самолюбия отнесся к ним презрительно, т. е. не обратил на них внимания, стоял точно окаменелый, как будто аплодисменты относились не ко мне. Само собой понятно, что хорошо играть неготовую роль я не мог. К тому же я впервые шел по суфлеру. Какой ужас быть на сцене без наговоренного текста! Кошмар!

Наконец спектакль кончился. Не успели мы разгримироваться, как нас повезли на станцию, чтобы ехать обратно в Москву. Но мы опоздали к поезду, и нам пришлось ночевать в Рязани. Пока искали комнаты для ночлега, поклонники Федотовой и Садовской экспромтом устроили ужин. Боже! Какую жалкую фигуру я представлял из себя тогда – бледный от головной боли, с согнутой спиной, с ослабевшими ногами, которые отказывались служить. Среди ужина я заснул, а в это время Федотова, которая по возрасту годилась мне в матери, была свежа, молода, весела, кокетлива, подтянута, разговорчива. Ее можно было принять за мою сестру. Садовская – тоже немолодая женщина – не уступала подруге.

"Но я же прямо из-за границы", – оправдывал я себя.

"Ты из-за границы, а мама больна, у нее тридцать восемь градусов температуры", – объяснил мне ее сын.

"Вот она – тренировка и дисциплина!" – подумал я.

Благодаря частым выступлениям в любительских спектаклях я стал довольно известным среди московских дилетантов. Меня

охотно приглашали как в отдельные спектакли, так и в кружки, где я перезнакомился почти со всеми артистами-любителями того времени, поработал у многих режиссеров. При этом я имел возможность выбирать и играть те пьесы и роли, которые мне хотелось, что позволило мне испробовать себя в разных ролях, особенно в драматических, о которых всегда мечтает молодежь. Когда в человеке много юных сил и он не знает, куда их девать, приходится "рвать страсть в клочки". Но… как я уже не раз говорил, подобно тому, как опасно с непоставленным голосом петь сильные партии, например, вагнеровского репертуара, так точно опасно и вредно для молодого человека без надлежащей техники и подготовки браться за непосильные ему роли. Когда приходится делать непосильное, естественно, прибегаешь ко всяким уловкам, т. е. уклоняешься от главного, основного пути. Именно это еще раз и в сильнейшей степени повторилось со мной во время моих любительских мытарств – в период все еще длившегося "междуцарствия".

Я играл в разных случайных спектаклях, в быстро возникающих и кончающихся любительских кружках, в грязных, холодных, маленьких любительских помещениях, в ужасной обстановке. Постоянная отмена репетиций, манкировки, флирт вместо работы, болтовня, наскоро слепленные спектакли, на которые публика ходила, только чтобы потанцевать после спектакля57. Приходилось играть в неотопленных помещениях. В большие холода я устраивал свою театральную уборную в квартире сестры, которая жила неподалеку от того театра, где я часто играл. В каждом антракте надо было ездить на извозчике в свою уборную, к сестре, для переодевания, а вернувшись – до своего выхода на сцену кутаться в шубу.

Какой ужас эти халтурные любительские спектакли! Чего только я не нагляделся!

Вот, например, на один из спектаклей в водевиле, в котором участвовало до пятнадцати человек, не собралось и половины исполнителей, и нас, участвовавших в другой пьесе, заставили играть и в водевиле. Но мы не имели о нем никакого представления.

"Что же мы будем играть?" – недоумевая, спрашивали мы. "Что! Что! Да выходите и говорите что попало. Надо же кончить спектакли, раз публика заплатила деньги!" И мы, действительно, выходили и чорт знает что говорили. Потом уходили, когда нечего было говорить. Выходили другие и делали то же самое. И когда сцена пустела, нас снова выталкивали. И мы и публика хохотали от бессмысленности того, что происходило на сцене. По окончании спектакля нас вызвали всем театром, кричали "бис", а

главный устроитель спектакля торжествовал.

"Видите? Видите? – говорил он. – А вы еще отказывались!" Приходилось участвовать нередко в компании каких-то подозрительных лиц. Что делать? Играть было негде, а играть до смерти хотелось. Тут бывали и шулера, и кокотки. И мне, человеку "с положением", директору Русского музыкального общества, выступать в такой обстановке было далеко не безопасно с точки зрения моей "репутации". Приходилось скрыться за какой-нибудь выдуманной фамилией. И я искал ее в надежде, что она действительно меня скроет. В то время я увлекался одним любителем, доктором М.58, игравшим под фамилией Станиславского. Он сошел со сцены, перестал играть, и я решил стать его преемником, тем более что польская фамилия, как мне тогда казалось, лучше укрывала меня. Однако я ошибся.

Вот что случилось.

Я играл какой-то французский трехактный водевиль, действие которого происходило в уборной актрисы, за кулисами. Завитой, расфранченный, я влетел на сцену с громадным букетом. Влетел… и остолбенел. Передо мной в центральной главной ложе сидели отец, мать, старушки-гувернантки. А в последующих актах мне предстояли такие сцены, которые не могли бы быть пропущены строгой семейной цензурой. Я сразу одеревенел от конфуза и смущения. Вместо бойкого, разбитного молодого человека у меня получился скромный, воспитанный мальчик. Вернувшись домой, я не смел показаться на глаза домашним. На следующий день отец сказал мне только одну фразу:

"Если ты непременно хочешь играть на стороне, то создай себе приличный кружок и репертуар, но только не играй всякую гадость бог знает с кем".

Старая гувернантка, помнившая меня еще в колыбели, воскликнула:

"Никогда, никогда я не думала, что наш Костя, такой чистый молодой человек, способен публично… Ужасно! Ужасно! Зачем глаза мои видели это?!" Однако нет худа без добра: во время этих скитаний по любительским спектаклям я узнал некоторых лиц, которые впоследствии стали видными членами нашего любительского кружка Общество искусства и литературы, а потом перешли и в Художественный театр.

В числе их были – Артем59, Самарова60, Санин61, Лилина62.

Артистическая юность Московское общество искусства и литературы К тому времени в Москве появился известный в свое время режиссер Александр Филиппович Федотов63, муж знаменитой артистки Федотовой и отец моего приятеля

Александра Александровича Федотова, о котором я уже говорил. Александр Филиппович устраивал спектакль, чтобы показаться в Москве и напомнить о себе. В его вечере, конечно, участвовал его сын, а через него пригласили и меня. Шли "Сутяги" ("Les Plaideurs") Расина в переводе самого А. Ф. Федотова, который был вместе с тем и драматургом-писателем. Главную роль играл известный в свое время художник-любитель и эстет Федор Львович Соллогуб64, племянник известного писателя гр. В. А.

Соллогуба, автора "Тарантаса", и друг В. С. Соловьева. Я играл главную роль в одноактной пьесе Гоголя "Игроки", которые шли в начале спектакля65. Впервые я встретился с настоящим талантливым режиссером, каким был А. Ф. Федотов. Общение с ним и репетиции были лучшей школой для меня. По-видимому, я заинтересовал его, и он старался всячески приблизить меня к своей семье.

Спектакль Федотова имел успех. После него я уже не мог возвращаться к прежним любительским скитаниям.

Нам, участникам федотовского спектакля, не хотелось расходиться. Заговорили о создании большого общества, которое соединило бы, с одной стороны, всех любителей в драматический кружок, а всех артистов и деятелей других театров и искусств – в артистический клуб без карт. О том же давно мечтали и я с моим другом Федором Петровичем Комиссаржевским. Мне оставалось только соединить его с Федотовым и договориться до конца о проектируемом большом предприятии.

Когда чего-нибудь очень желаешь, то желаемое кажется простым, возможным. И нам тогда казалось легким осуществить мечту – добыть нужную сумму денег с помощью членских взносов и единовременных пожертвований. Как лавина, скатываясь с гор, вбирает в себя все по пути, так и наша новая затея, по мере развития, расширялась все новыми и новыми задачами, все новыми и новыми отделами.

Представителем артистического мира и мира писателей был сам Федотов, представителем музыки и оперы был Комиссаржевский, представителем художников – граф Соллогуб. Кроме того, к нашему Обществу примкнул издатель возникавшего в то время литературно-художественного журнала "Артист"66, имевшего впоследствии большой успех. Основатели этого журнала воспользовались возникающим Обществом, чтобы популяризировать свое начинание. По мере все возрастающих мечтаний, было решено открыть и драматическую, и оперную школу67. Как обойтись без них, раз что среди нас были такие известные преподаватели, как Федотов и Комиссаржевский!

Все одобряли наши планы, предсказывали успех, и только

граф Соллогуб умерял мою возбужденную фантазию и предостерегал от увлечений.

Артистка Федотова также не раз вызывала меня к себе для того, чтобы по-дружески, как мать, предостеречь от той опасности, которая будто бы мне грозила. Но по свойству моей натуры – упорно, почти тупо стремиться к тому, чем я сильно увлечен, голоса благоразумия не проникали в мое сознание. Пессимизм Федотовой я объяснял ее семейными неладами с мужем, а практическому опыту Соллогуба я просто не верил, так как он слишком был художник.

Как на зло или, напротив, к счастью, в это самое время, совершенно неожиданно для себя, я получил крупную сумму в двадцать пять или тридцать тысяч рублей. Не имея привычки к таким деньгам, я уже считал себя миллионером. Возникавшему Обществу потребовался аванс, чтобы не пропустить подходящего помещения, без которого, как нам тогда казалось, осуществление нашего нового предприятия невозможно. Я дал эти деньги. Потом потребовалось наспех ремонтировать помещение.

И на это нужны были деньги; а так как другого притока пока не было, то снова обратились ко мне. И я, увлеченный делом, конечно, не отказал в просьбе.

В конце 1888 года среди зимнего сезона состоялось торжественное открытие нашего Общества искусства и литературы в превосходно отделанном помещении, в центре которого был большой театральный зал (он же и зал для танцев)68. Вокруг него были расположены фойе и большая комната для художников. Они сами расписывали стены; по их рисункам была заказана мебель и обстановка. В этом причудливом уголке они собирались, писали эскизы, которые тут же, во время семейного вечера, продавали с аукциона, а на вырученные деньги ужинали.

Артисты всех театров тем временем читали и играли разные сценки, придумывали экспромты и шарады, другие пели, третьи танцевали, причем занимало всех то, что драматические артисты часто выступали в качестве танцоров и оперных, балетные – в качестве драматических.

Вся интеллигенция была налицо в вечер открытия Общества. Благодарили учредителей его, и меня в частности, за то, что мы соединили всех под одним кровом; нас уверяли, что давно ждали этого слияния артистов с художниками, музыкантами и учеными. В прессе открытие было встречено восторженно. Через несколько дней состоялся первый спектакль драматического отдела Общества69. Он имеет свою маленькую историю, которую мне хочется рассказать.

Первый сезон

Операция Еще весной было решено ставить для открытия драматических спектаклей "Скупого рыцаря" Пушкина и "Жоржа Дандена" Мольера. Труднее для начинающих любителей ничего нельзя было придумать. И я недоумеваю до сих пор, чем мы руководствовались тогда при выборе этих произведений. Ведь Пушкин… каждая его фраза – тема для целого произведения или, по меньшей мере, для целого акта.

Сыграть несколько страниц, на которых умещается его создание, то же, что сыграть несколько больших пьес. Трагедия о скупости, занимающая всего несколько страниц, исчерпывает все без остатка, что было и будет сказано об этом человеческом пороке.

Я играл в обеих пьесах. В первой – заглавную трагическую роль Скупого, во второй – комическую роль Сотанвиля. Классические роли нужно отливать точно бронзовые монументы. Это не по плечу начинающему любителю; ему нужна интересная фабула, внешнее действие, сами по себе держащие внимание зрителя. Но у Пушкина внешняя фабула проста, а внешнего действия почти нет. Все заключается во внутреннем действии.

"Кого же я возьму за образец? Кого же я буду копировать? Я никого не видал в этой роли на сцене и даже не представляю себе, кто из артистов и как стал бы играть ее", – говорил я себе. – "Положение безвыходное, – продолжал думать я.

– Как-то меня из него выведет Федотов? Отдаюсь в его руки".

"Сегодня я буду спать, или, вернее, не спать у вас, – сказал мне как-то Федотов.

– Сделайте так, чтоб нам можно было лежать в одной комнате, друг против друга".

Я так и сделал.

Федотов был уже старик, с шапкой густых седых волос на голове, с жесткими подстриженными усами, которые привыкли, чтобы их всю жизнь брили, как подобает актерам, с подвижной актерской мимикой и дергающимся тиком в лице. Глаза его постоянно нервно бегали и мигали. Он немного горбился от астмы, которая, однако, не мешала его нечеловеческой энергии. Федотов постоянно курил какие-то очень тоненькие дамские ароматические папиросы, зажигая новую о ту, которая догорала.

В ночной рубахе с голыми старческими ногами, он начал с огромным увлечением и талантом, в котором у него не было недостатка, описывать мне декорацию, планировку и задуманную им постановку трагедии. Федотов называл свой план постановки пьесы "задуманным", но на самом деле он и сам еще не знал, какой она у него выйдет, и фантазировал при мне экспромтом,

чтобы разжечь к творчеству как меня, так и себя самого. Впоследствии я сам проделывал то же и потому хорошо знаю этот прием режиссера. Нужды нет, что на сцене все будет совсем иначе, чем фантазируешь вначале. Часто даже не веришь тому, что можно сделать то, что чудится в воображении. Но и такое мечтание на ветер хорошо разжигает и расшевеливает фантазию. Во время его рассказа я вкрапливал в его проект свои замечания и мысли. Потом мы браковали все и пробовали начинать совсем сначала, по-иному, по-новому. Но наталкивались на препятствия и снова меняли весь план и создавали новый. В конце концов из всех многочисленных мечтаний образовался как бы сгусток или кристалл, который оказался наиболее содержательным, кратким, как и само произведение Пушкина. Увлекаясь мечтаниями, Федотов вскакивал с кровати и образно демонстрировал то, что видел внутренним взором. Его старческая согбенная фигура, тонкие худые ноги, нервное лицо и яркий талант уже создавали намек на какой-то едва вычерчивающийся в тумане будущий образ, который и я как будто тоже начинал уже видеть. Получался дряхлый нервный старик, интересный по внешней и внутренней характерности. Мне был бы ближе иной, более величаво-спокойный в своем пороке образ, не с мелкой нервностью, а, напротив, с монументальной выдержкой и уверенностью в своей правоте. Но оказалось, что и сам Федотов искал того же, а его нервность вызывалась усталостью после дневной работы.

Однако была и разница. Она заключалась в том, что его образ был старее и более характерный, чем мой. Он точно был взят с картин старинных мастеров. Помните эти типичные лица стариков, освещенных красноватым светом свечи, согбенных над мечом, который они очищают от крови, или наклоненных над книгой? Мой образ был другой, попросту говоря – оперный благородный отец или старик, вроде Сен-Бри из "Гугенотов"70.

Я уже начал себя приспособлять к одному из известных итальянских баритонов, у которого были хорошие ноги в черном трико, чудесные туфли, широкие трусы и так хорошо по талии сшитый колет со шпагой… Главное, шпага! О! Она была для меня важной приманкой в роли. С тех пор в моей душе жили и ссорились два совершенно различных образа, которые не могли ужиться во мне, как два медведя в одной берлоге.

Началось мучительное раздвоение. Я не мог решить, который из двух образов мне лучше копировать: Федотова или баритона. В отдельных местах как будто Федотова; я не мог отрицать таланта и оригинальности его замысла. Но зато в других местах роли, которых было гораздо больше, баритон брал верх. Ну, можно ли отказаться от красивых ног в трико, от высоких испанских

воротников, отказаться как раз в тот самый момент, когда я наконец достукался до красивой средневековой роли, какую мне так-таки и не пришлось ни сыграть, ни спеть в опере, пока я был певцом! Мне тогда казалось, что говорить стихи или петь – почти одно и то же. Мой испортившийся вкус, по-видимому, смутил Федотова. Поняв его во мне, он сбавил пыл, смолк и скоро потушил свечу.

Вторая наша встреча и разговор о роли произошли при демонстрации эскизов декораций и костюмов, сделанных художником Ф. Л. Соллогубом.

"Какой ужас!" – говорил я себе, просматривая рисунки.

Представьте себе древнего старика с благородными аристократическими чертами лица, в кожаном грязном, истертом подшлемнике на голове, похожем на женский чепец, с длинной, давно не стриженой эспаньолкой, почти превратившейся в бороду, с жидкими запущенными усами, одетого в широкое, изношенное трико, которое ложилось по исхудавшей ноге неуклюжими складками; в длинных, точно ночных туфлях (от них ноги становились худыми и узкими); в суровой, поношенной, полузастегнутой рубахе, вправленной в старые, когда-то богатые трусы; в какой-то кофте с широкими рукавами, как у священника. Сильная старческая сутуловатость. Вся фигура – высокая, тонкая, согнутая точно вопросительный знак, наклоненная над сундуком: туда сыплются деньги сквозь его худые, как у скелета, пальцы.

"Как? Жалкий нищий вместо моего красавца-баритона? Ни за что!" Я был так огорчен, что не мог скрыть своего состояния, и стал со слезами умолять, чтобы меня избавили от роли, которая стала мне ненавистна.

"Все равно я не могу уж больше ее сыграть",- заключил я.

"Чего же вы хотите?" – спросили смущенные художник и режиссер. Я откровенно объяснил, о чем я мечтал и что меня манило в роли. Я старался нарисовать то, что мне представлялось. Я даже показал карточку баритона, которую носил тайно в кармане.

До сих пор не понимаю, как уживались во мне безвкусица оперного певца рядом с изощренностями французского театра и оперетки, которые развили мой вкус в области режиссуры. По-видимому, в артистической области я оставался все прежним безвкусным копировщиком.

Федотов и Соллогуб начали надо мной производить операцию: и ампутацию, и потрошение, и выщелачивание театральной гнили, которая все еще держалась в тайниках. Они задали мне такую взбучку, которую я во весь свой век не забуду.

Они меня так высмеяли и, как дважды два четыре, доказали

отсталость, несостоятельность и пошлость моего тогдашнего вкуса, что я сначала смолк, потом устыдился, наконец почувствовал полное свое ничтожество и – точно опустел внутри. Старое не годится, а ничего нового нет. Меня еще не убедили в новом, но, несомненно, уже разубедили в старом. Целым рядом разговоров, демонстраций картин старых и новых мастеров, весьма талантливых бесед и поучений, назидательных уроков в меня стали вкладывать по крупицам новое. Я чувствовал себя в роли каплуна, которого откармливают питательными орехами. Пришлось убрать в стол любимую фотографию баритона, так как меня конфузила прежняя мечта о нем. Это ли не успех?!

Но как еще далеко мне было до того, чего хотели мои новые учителя!

Следующая ступень работы над ролью заключалась в том, чтобы научиться внешне, физически передавать старика.

"Дряхлого старика вам легче сыграть, чем просто пожилого,- объяснял мне Федотов: – у дряхлого контуры яснее".

Я немного уже был подготовлен к изображению стариков. Во время моих знаменитых летних работ с зеркалом в передней нашего городского дома, о которых я рассказывал раньше, я переиграл все, в том числе и стариков. Кроме того, я много наблюдал и копировал одного из моих знакомых, дряхлого старца. Я физически почувствовал тогда на себе самом, что нормальное состояние его похоже на то состояние, которое испытывает молодой при большом утомлении после долгой ходьбы: деревенеют ноги, руки, спина; они становятся точно несмазанными, заржавленными.

Прежде чем встать, надо приспособиться, нагнуться корпусом вперед, чтобы перенести центр тяжести, найти точку опоры и с помощью рук подняться, так как ноги наполовину отказываются служить. Вставши, не сразу разогнешь спину, а выпрямляешь ее постепенно. Пока не разойдутся ноги, семенишь мелкой походкой и только наконец наладишься, разойдешься, и тогда уже трудно себя остановить. Все это я не только понял теоретически, но и почувствовал практически. Я мог жить этим старческим ощущением, приспособленным к молодой усталости71. И мне казалось, что это было хорошо. И чем лучше мне это казалось, тем больше я старался давать то, что нажил для роли.

"Нет, это не годится. Это сплошной шарж. Так дети кривляются в старичков,- критиковал меня Федотов,- не надо так стараться. Легче!" Я стал уменьшать, но все-таки было слишком много.

"Еще, еще!" – командовал он.

Я уменьшал еще и еще, пока, наконец, не перестал совсем напрягаться, сохранив лишь по инерции стариковский ритм.

"Вот теперь в самый раз",- одобрил Федотов.

Ничего не понимаю! Когда я пускал в ход те приемы, которые нашел для изображения старика, мне говорят: "Никуда не годится"; когда же я бросал эти приемы, одобренные самим Федотовым, мне говорят: "Хорошо". Значит, никаких приемов не нужно?! И я отрешался от найденных приемов, переставал играть; но тогда мне кричали:

"Громче, ничего не слышно!" Как я ни бился, но мне не удалось понять секрета.

Дальнейшие занятия над той же ролью не давали результата. В простых, более спокойных местах я улавливал в себе какие-то ощущения, но это были актерские чувства, не имеющие

отношения к образу. И внешне, т. е. физически, я что-то переживал, но это относилось лишь к старческой характерности роли. При этом я мог довольно просто говорить слова текста. Только не по тому внутреннему поводу, которым жил пушкинский барон, а говорил просто, чтоб говорить. Ведь можно же допустить такое совмещение: заставить себя хромать на одну ногу и с этой хромотой убирать комнату и одновременно петь какую-то песню. Совершенно так же можно по-старчески ходить, выполнять мизансцены, указанные действия и машинально декламировать стихи Пушкина. Большего результата, по-видимому, я уже не мог в то время добиться,- до такой степени мне опротивела роль, в кожу которой, весь целиком, я не мог себя втиснуть. Роль была надета, так сказать, в накидку, в один рукав, подобно тому как набрасывают на себя шинель. Но всего досаднее было то, что мне удавалось с грехом пополам пользоваться достигнутым ранее техническим приемом только в спокойных местах. Там же, где нужно давать всю силу, я напрягался и терял то немногое, что нашел для роли. В эти моменты на меня налетало то, что я прежде называл вдохновением, от которого я начинал сжимать горло, хрипеть и шипеть, всем телом напрягаться и читать стихи по-провинциальному, с дурным актерским пафосом и пустой душой.

Репетиции прекратились, я уехал на воды в Виши и промучился ролью все лето, продолжая сильнее и сильнее ее заколачивать. Ни о чем другом, кроме как о ней, я не мог думать, она стояла у меня над душой и превращалась в болезненную idee fixe {навязчивую идею (франц.).}. Самая ужасная из всех человеческих пыток – творческие муки. Чувствуешь это нечто, которого недостает для роли, оно близко, вот тут, в тебе, стоит его схватить,- и хватаешь, а оно куда-то исчезает, точно проваливается в пятки. С пустой душой, без духовного содержания подходишь к сильному месту роли. Надо только раскрыться, а тут словно буфера вылезают из души и не дают приблизиться к сильному чувству. Это состояние напоминает ощущение человека, который никак не может решиться броситься в ледяную воду.

В поисках исхода я пошел на новое средство, которое тогда показалось мне гениальным. В нескольких верстах от Виши стоит старинный средневековый замок и под ним – огромное подземелье.

"Пусть меня запрут туда на несколько часов, и там, в этой подлинной старинной башне, среди жуткого одиночества я, может быть, найду то чувство, общее состояние или ощущение…" – сам не знаю, чего мне тогда не хватало и что я искал.

Я отправился в замок, добился того, чтобы меня заперли в подвал на целых два часа. Было жутко, было одиноко, темно, были крысы, было сыро,- и все эти неприятности только мешали сосредоточиться на роли. А когда я в темноте начинал говорить опостылевший мне текст для себя самого,- было просто глупо. Потом я прозяб и стал не на шутку бояться схватить воспаление легких. При таком страхе мне было не до роли. Я стучал, но никто не отпирал. Мне стало по-настоящему страшно за себя, но этот страх не имел никакой связи с ролью.

Единственным результатом эксперимента был сильнейший насморк и еще большее отчаяние. Очевидно, чтобы стать трагиком, недостаточно запереть себя в подвал с крысами, а надо что-то другое. Но что? По-видимому, напротив, надо поднять себя куда-то высоко, в возвышенные сферы. Но как туда добраться – никто не говорит.

Режиссеры талантливо объясняют то, чего им хочется добиться, что надо для пьесы; их интересует только конечный результат. Они критикуют, указывая также, чего не надо. Но как добиться желаемого, об этом они умалчивают.

"Переживайте, чувствуйте сильней, глубже, живите!" – говорят они.

Или:

"Вы не переживаете! Надо переживать! Постарайтесь почувствовать!" И стараешься, и пыжишься изо всех сил, и напрягаешься, узлом завязываешь себе кишки, до хрипоты сжимаешь горло, выпучиваешь глаза, наливаешься кровью до головокружения, стараешься до изнеможения выполнить эту каторжную работу, загоняешь чувство куда-то в живот и до такой степени устаешь, что оказываешься не в силах еще раз повторить сцену по требованию режиссера.

Так было на простых репетициях. Что же будет на спектакле, с публикой, когда от волнения я перестану владеть собою? И действительно, на премьере моя игра была "сплошной жилой", как выражаются актеры.

Но… спектакль имел успех.

Чудесные декорации, костюмы, сделанные по эскизам большого таланта, каким был Соллогуб, великолепные мизансцены, весь тон и атмосфера спектакля, отличная слаженность его (это было от Федотова) – все вместе было ново и оригинально по тому времени. Хлопали. Кому же выходить, как не мне? И я выходил и кланялся, и публика меня принимала, потому что она не умеет отделять работу художника от работы режиссера, а работу режиссера от работы актера. В конце концов хвалили и меня. А я верил и искренно думал, что если хвалят,

значит, доходит до публики, производит впечатление, значит, хорошо, а эта "жила", эта судорога, очевидно, и есть вдохновение. Следовательно, я чувствую верно, и все обстоит благополучно.

Но режиссер бранит… Из зависти! А если зависть, – значит, есть чему завидовать!

Из этого заколдованного круга самообольщения нет выхода. Актер запутывается и засасывается в тине лести и похвал. Всегда побеждает то, что приятнее, чему больше всего хочется верить. Побеждает комплимент очаровательных поклонниц, а не горькая истина знатока.

Молодые актеры! Бойтесь ваших поклонниц! Ухаживайте за ними, если угодно, но не говорите с ними об искусстве! Учитесь вовремя, с первых шагов слушать, понимать и любить жестокую правду о себе! И знайте тех, кто вам может ее сказать. Вот с такими людьми говорите побольше об искусстве. Пусть они почаще ругают вас!

Счастливая случайность

"Жорж Данден" Работа над другой ролью спектакля – Сотанвиля в "Жорже Дандене" – была также нелегка. Труднее всего начать. И чем значительнее произведение, тем недоуменнее стоишь у подножия его громады, точно пешеход перед Монбланом.

Мольер тоже широко охватывает человеческие страсти и пороки. Он описывает то, что видел и знает. Но как гений он знает все. Его Тартюф – не просто господин Тартюф, а все человеческие Тартюфы, вместе взятые. Он описывает жизнь, происшествие, частное лицо, а получается общечеловеческий порок или страсть. В этом отношении он близок Пушкину и всем вообще великим писателям, которые в этом смысле все родственны между собой. Потому-то они и велики, что у них широкий горизонт, большой охват.

Пушкин, Гоголь, Мольер и прочие великие поэты уже давно одеты, однажды и навсегда, в заношенные мундиры всевозможных традиций, через которые не доберешься до их живой природы. Произведения Шекспира, Шиллера, Пушкина на жаргоне актеров и театральных рабочих называются "готическими" пьесами; произведения Мольера так и называются "мольеровскими". В самом существовании прозвания и в самом обобщении всех в одну общую кличку уже заложено указание на то, что они подведены под общий штамп. Раз что в пьесе стихи, средневековый костюм, пафос – значит, романтизм, значит, "готические" декорации и костюмы, словом "готическая" пьеса.

В создании таких предрассудков и в искажении великих произведений ложными традициями повинны не только театры и

актеры, но в еще большей степени – педагоги, которые с ранней юности, когда еще так остра впечатлительность, сильна интуиция и свежа память, на всю жизнь портят прелесть первого знакомства с гениями. Они по одному общему, выветрившемуся и потому сухому шаблону говорят о Великом.

А как играются "классические", "готические" пьесы? Да кто же этого не знает!

Любой гимназист покажет вам, как передаются в театре возвышенные чувства, как декламируют нараспев, с пафосом стихи, как носят костюм, как актеры торжественно шествуют по сцене, принимая позы, и проч.

Тут дело не в авторе и его стиле, – дело в испанских сапогах, в трико, в шпаге, в напевном скандировании стихов, в голосе, поставленном "на колок", в актерской выправке, в животном темпераменте, в красивых ляжках, завитых волосах, подведенных глазах.

То же и с Мольером. Кто не знает мольеровского мундира? Он один для всех его и ему подобных пьес. Попробуйте вспомнить какую-нибудь постановку на сцене его произведения, и вы вспомните все постановки сразу, всех его пьес, во всех театрах. У вас запрыгают в глазах все виденные вами театральные Оргоны, Клеандры, Клотильды, Сганарели, которые похожи друг на друга, как капли воды. Это-то и есть священная традиция, старательно охраняемая всеми театрами! А где же Мольер?

Он спрятан в карман мундира. Его не видно за традициями. А между тем прочтите его "L'impromptu de Versailles" {"Версальский экспромт" – одноактная комедия Мольера (Ред.).}, и вы убедитесь в том, что сам Мольер жестоко осуждает как раз то, что составляет сущность приписываемых ему традиций. Что может быть скучнее мольеровских традиций на сцене! Это Мольер – "как всегда", Мольер – "как полагается", Мольер – "вообще"!

Ужасное, пагубное для театра слово – "вообще"! Оно-то и стояло между мной и Сотанвилем Мольера, точно каменная стена, разделяющая нас. Из-за этой стены я не видел самого Мольера. С первой репетиции я уже знал все. Недаром же я насмотрелся в свое время Мольера на французских сценах. Постановки "Дандена", правда, я никогда не видел в театре, но что за беда! Передо мной был Мольер "вообще", – и этого было более чем достаточно для меня, завзятого копировальщика.

На первых репетициях я уже копировал вовсю известные мне мольеровские штучки и чувствовал себя как дома.

"Насмотрелись вы в Париже! – ухмыляясь, сказал мне Федотов. – Как по нотам!" Федотов умел разбирать стену, стоявшую между актером и ролью, и сдирать мундир обветшалых

традиций, давая вместо них иные, подлинные традиции искусства. Он шел на сцену и сам играл, создавая верное, живое и тем самым разрушая ложное, отжившее. Конечно, нехорошо учить с показа, так как это вызывает копирование. Но Федотов рассуждал по поводу своих показываний проще, практичнее:

"Что же я могу сделать с любителями, – оправдывался он, – как не самому показывать им, раз что спектакль ставится на срок. Не открывать же классы, чтоб их учить сначала. Покопирует и выиграется!" Федотов играл фабулу пьесы, но фабула неразрывно связана с психологией, психология – с образом, с поэтом. Комизм произведения, сатира – сами собой вскрываются, если отнестись ко всему происходящему с большой верой, серьезно.

Вот этот серьез был у Федотова чрезвычайно силен; кроме того, как подлинно русский комедийный артист, он был ярок, сочен, характерен. Другими словами, в нем было все то, что нужно для Мольера. Недаром во времена расцвета русского театра считалось, что одними из лучших исполнителей Мольера были русские артисты – Щепкин, Шуйский, Садовский, Живокини. Кроме того, Федотов до тонкости изучил французский театр, что делало его игру законченной, отточенной, изящной, легкой.

Федотов сыграет – и все ясно. Сама собой обнажается органическая природа ролей во всей их красоте.

Как хорошо, как просто! Так бы пошел и сделал то же самое! Но стоит взойти на подмостки – и сразу все точно опрокидывается вверх ногами. Между смотрением в зрительном зале и стоянием на сцене – большое расстояние. Стоит выйти на подмостки – и то, что казалось легко в зале, делается сразу мудреным. Труднее же всего, стоя на подмостках, подлинно верить, серьезно относиться к тому, что происходит на сцене. Но без веры и серьеза нельзя играть комедию или сатиру, тем более французскую, тем более классическую, тем более мольеровскую. Здесь все дело в том, чтоб искренно поверить своему глупому, или невероятному, или безвыходному положению; искренно волноваться и страдать от него. Можно наиграть этот серьез, но тогда результат получится совсем обратный. Комедия настолько щепетильна, что мстит за себя. Пережить или представиться переживающим – огромная разница, такая же, какая существует между естественным, органическим комизмом и внешним ломаньем шута.

Я неискусно представлялся переживающим там, где Федотов органически переживал. Я старался казаться серьезным и верующим в то, что со мной происходит на сцене.

Поэтому у Федотова была настоящая живая жизнь, а у меня

лишь протокол этой жизни.

Но то, что показал Федотов, было так прекрасно, что уже не было возможности отречься от показанного. Я был у него в плену – обычный результат всяких показываний на сцене. Прежняя стена ложных традиций рушилась, но на ее место встал между мною и ролью чужой, федотовский образ. Мне предстояло через это новое препятствие подойти к моему собственному Сотанвилю и войти в него. Это трудно. Но… все-таки живой, хоть и чужой образ лучше, чем мертвая мольеровская традиция.

Зато, когда Федотов замечал малейший проблеск самостоятельности в творчестве, он радовался, как ребенок, и устранял все, что мешает артисту для проявления себя.

Итак, снова я начал копировать Федотова. Конечно, я копировал лишь внешность, так как живую искру таланта все равно скопировать нельзя. Но беда была еще не в том, что я присяжный копировальщик, меньше всего умел копировать. Это – особый талант, которого у меня не было. Когда копия не удавалась, я беспомощно бежал от нее и хватался за набитые приемы игры, ища жизни то в темпе, с болтанием слов и маханием руками, то в сплошной игре без пауз, чтоб зритель не соскучился, то в бессильном напряжении всех мускулов и выжимании темперамента, то в просыпании текста. Словом, я фатально возвращался ко всем своим прежним любительским и опереточным ошибкам, которые можно формулировать фразой: "Играй во-всю, чтобы не соскучились!" "Ведь хвалили же меня за это раньше! Бывал же я и весел, и легок, и подвижен, и смешон на сцене!" Но на этот раз мои уклонения в прежний тупик не принимались Федотовым. С режиссерского стола он мне кричал:

"Не комкайте! Ясней! Неужели вы думаете, что от этого мне, зрителю, будет веселее? Напротив, мне скучно, потому что я ничего не понимаю. А топтание, махание руками, хождение, бесчисленные жесты мешают мне смотреть. У меня рябит в глазах и трескотня в ушах. Какое уж тут веселье!" Дело подходило уж к генеральным репетициям, а я все еще сидел между двух стульев.

Но тут, на мое счастье, совершенно случайно я получил "дар от Аполлона". Одна черта в гриме, придавшая какое-то живое комическое выражение лицу,- и сразу что-то где-то во мне точно перевернулось. Что было неясно, стало ясным; что было без почвы, получило ее; чему я не верил – теперь поверил. Кто объяснит этот непонятный, чудодейственный творческий сдвиг! Что-то внутри назревало, наливалось, как в почке, наконец – созрело. Одно случайное прикосновение,- и бутон прорвался, из него показались свежие молодые лепестки, которые расправлялись на ярком солнце. Так и у меня от одного

случайного прикосновения растушевки с краской, от одной удачной черты в гриме бутон точно прорвался, и роль начала раскрывать свои лепестки перед блестящим, греющим светом рампы. Это был момент великой радости, искупающий все прежние муки творчества. С чем сравнить его? С возвращением к жизни после опасной болезни или с благополучным разрешением от бремени? Как хорошо быть артистом в эти моменты и как редки эти моменты у артистов! Они навсегда остаются светлой точкой, манящей к себе, путеводной звездой в исканиях и стремлениях художника.

Оглядываясь назад и оценивая результаты этого спектакля, я понимаю важность пережитого тогда момента в моей артистической жизни. Благодаря Федотову и Соллогубу во мне произошел сдвиг с мертвой точки, я словно выкарабкался из тупика, в котором долго топтался на месте. Нового пути я не нашел, но понял основную свою ошибку, – а это уже много. Я принимал простую актерскую эмоцию – род истерии, сценического кликушества – за вспышки подлинного вдохновения. Но после этого спектакля мне стало ясно, что я заблуждался.

Выдержка

"Горькая судьбина" Вскоре после "Скупого рыцаря" была поставлена у нас драма Писемского из крестьянской и помещичьей жизни под названием "Горькая судьбина"72. Я играл в ней роль крестьянина Анания Яковлева. Пьеса написана с большим мастерством.

После "Власти тьмы" Толстого это – лучшая пьеса из нашего крестьянского быта.

Роль Анания, которую я играл, требует минутами не только драматического, но и трагического подъема. Роли разошлись очень хорошо среди наших любителей, а некоторые,- особенно Лизаветы, жены Анания, – нашли себе исключительно удачных истолкователей.

Как при прежних работах, так и на этот раз я задал себе новую очередную задачу; она заключалась в том, чтоб выработать в себе сценическую выдержку. Эта задача стала на очередь потому, что в минуту сильного подъема, который я принимал за вдохновение, не я управлял своим телом, а, наоборот, оно управляло мною. Но что может сделать тело там, где требуется работа творческого чувства! В эти минуты тело напрягается от бессилия воли, а ненормальное напряжение повсюду, в разных центрах, точно завязывает узлы или создает "судороги, благодаря которым ноги коченеют и едва могут ходить, руки деревенеют, дыхание спирается, горло сдавливается и все тело мертвеет. Или,

напротив, от безвластия чувства во всем теле наступает анархия: мышцы непроизвольно сокращаются, вызывая бесчисленное количество движений, бессмысленных поз и жестов, нервных тиков и проч. От этого хаоса само чувство бежит и прячется в свои тайники. Можно ли творить и мыслить при таком состоянии?! Естественно, что прежде всего надо его побороть в себе, т. е. уничтожить анархию, освободить тело от власти мышц и подчинить его чувству.

Я понимал тогда слово выдержка лишь с внешней стороны и потому прежде всего старался уничтожить всякий жест и лишнее движение, т. е. учился стоять на сцене неподвижно. Это нелегко – стоять на сцене неподвижно перед тысячной толпой. Мне это удавалось, но опять-таки ценою сильного напряжения всего тела, так как я просто приказывал себе не двигаться и от этого нового насилия еще больше деревенел. Однако постепенно, от репетиции к репетиции, от спектакля к спектаклю, я освобождался от мышечных судорог. Общее напряжение я переводил в местное, частное, т. е. концентрировал напряжение всего тела в один определенный центр: в пальцы рук и ног или в диафрагму, вернее, в то, что я тогда принимал за нее. Со всей силой сжимая кулаки, я вдавливал ногти пальцев в ладони, отчего нередко образовывались кровяные следы. Я скорчивал пальцы ног и всей тяжестью тела вдавливал их в пол, отчего также нередко оставались кровяные следы в обуви.

Создавая местное, частное напряжение, я отвлекал общее напряжение всего тела, что давало ему возможность свободно стоять без топтанья на месте и без лишних движений. При дальнейшей работе я учился бороться с созданными мною же местными узлами напряжения рук, ног и проч. Но это мне долго не удавалось: освободишь напряжение сжатого кулака и смотришь – все судороги, в нем собранные, точно выпущенные на свободу, разбежались по всему телу. Чтобы избавиться от них, нужно было снова собирать их в кулак, – заколдованный круг, из которого, казалось, не было выхода. Но зато, когда мне удавалось освободиться от всякого напряжения, я испытывал артистическую радость, а с режиссерского стола мне кричали:

"Хорошо! Молодец! Просто! Без наигрыша!" Но, к сожалению, эти минуты были редки, случайны и мимолетны.

И еще открытие: чем спокойнее и выдержаннее чувствовало себя на сцене мое тело, тем более у меня являлось потребности заменить жест мимикой, интонацией голоса, взглядом. Как я был счастлив в эти минуты! Мне казалось, что я уже все понял и могу в полной мере пользоваться открытием. Поэтому я спешил дать полный простор мимике, глазам, голосу. Но тут раздавался крик

режиссера:

"Не гримасничайте!" Или: "Не кричите!"

И я снова становился в тупик.

"Опять не то! Почему же мне хорошо, а там плохо?" – спрашивал я себя. И опять от охватившего меня сомнения внутри ныло, все найденное исчезало, и наступала мышечная анархия.

"В чем же дело?" – допытывался я.

"В чем дело? Да в том, что не надо гримасничать".

"Значит, не надо мимики, – так, что ли?" И я попробовал не только не усиливать мимики, но даже подавлять ее. На это никакой реплики с режиссерского стола не последовало, но вот что я заметил: стоило мне, в сцене объяснения с помещиком, стараться казаться безразличным и спокойным, как тотчас у меня внутри закипало какое-то волнение. Его мне приходилось еще усиленнее скрывать, а чем усиленнее я его скрывал, тем оно больше развивалось. Тогда мне снова было хорошо, тепло на сцене. Таким образом, скрывание чувства еще больше разжигает его. Но почему же нет отклика с режиссерского стола в эти минуты?

По окончании акта я получил общую похвалу – за все в целом; но мне было мало этого. Как было бы важно получить одобрение с режиссерского стола в самый момент моего внутреннего удовлетворения. Но режиссеры, по-видимому, еще не сознавали этой важности.

Так было в спокойных местах роли. Но когда наступила сцена сходки, превосходно написанная автором, превосходно поставленная А. Ф. Федотовым и исполненная актерами, – сцена, которую нельзя было играть равнодушно, я невольно отдался общей волнующей атмосфере и ничего не мог сделать с собой. Как я ни напрягался, чтоб сдержать жест, в конце концов темперамент взял верх над моим сознанием и искусственной выдержкой, и я перестал владеть собой настолько, что по окончании спектакля не мог вспомнить, что я делал на сцене. Обливаясь потом от возбуждения, я пошел в зал к режиссерскому столу, чтоб поделиться своим горем:

"Знаю, знаю, что вы мне будете говорить: распустил жесты! Но это выше моих сил.

Смотрите, в кровь проткнул ладони!" – оправдывался я.

Каково же было мое удивление, когда все бросились ко мне со своих мест с поздравлениями:

"Молодец! Огромное впечатление! Какая выдержка! Сыграйте так на спектакле, и большего не надо!" "Да ведь я же в конце распустил жесты, не сладил с собой?" "Это-то и хорошо!" "Хорошо, что я распустил жесты?" – переспрашивал я.

"Да, хорошо. Какой тут жест, когда человек вне себя, – объясняли мне, – это-то и хорошо, что мы видели, как вы сдерживали себя все сильнее и сильнее, но, наконец, что-то прорвалось – и вы потеряли самообладание. Вот это и называется нарастанием, crescendo, переходом от пиано к форте. Чувство подымалось в гору от самых низких к самым верхним нотам, от спокойствия к бешенству. Вот это и запомните. Сдерживайте себя до тех пор, пока хватает сил, – чем дольше, тем больше. Пусть будет долог постепенный ход кверху, а самый последний, ударный момент – короток. Это хорошо! Иначе потеряется сила, ударность. Актеры же обыкновенно делают обратное. Они пропускают самое интереснее – постепенное нарастание чувства и с пиано сразу перепрыгивают на фортиссимо и долго застревают на нем".

"А-а, вот в чем секрет! Это уже что-то из области практических советов. Это мой первый артистический багаж!" Кругом было ликование – лучший показатель впечатления. А я расспрашивал всех, кого мог; не ради актерского тщеславия, а ради проверки соответствия между тем, что чувствовали они в зале, и тем, что чувствовал я на сцене. Теперь уж я знаю кое-что об этой разнице между впечатлением зрителя и самочувствием артиста.

И на этот раз грим помог мне, как это было в роли Сотанвиля. Я узнал в нем живого человека. Он не был насильно прилеплен ко мне, а естественно вязался с тем, что было внутри. Познав образ и зажив им, я тем не менее, по старой привычке, начал его копировать. Но все-таки копировать свой, собственно-созданный образ лучше, чем чужой трафарет или чужие приемы игры.

Спектакль имел огромный успех73. Пьесу, постановку, актеров расхвалили и в прессе, и в публике. Новая работа осталась в репертуаре, и мне, по мере того как я играл, становилось все лучше и приятнее. Многое, что я делал на сцене, доходило до зрительного зала, и я был счастлив тем, что, как мне казалось, нашел секрет, которым можно руководствоваться, на который можно опираться, чтобы увереннее идти дальше.

Два шага назад

"Каменный гость" и "Коварство и любовь" Недолго я пользовался новыми приемами игры, которые я называл "выдержкой".

Стоило мне услышать пушкинский стих в "Каменном госте", в котором я играл сначала Дон Карлоса, а потом и самого Дон Жуана74, стоило мне надеть испанские сапоги и взять шпагу – и все новое, добытое таким трудом, пропало куда-то, а на смену

ему явилось властное старое, сильное моей приученностью к нему в течение ранних годов любительства. Отдаться старым привычкам – то же, что закурить после долгого перерыва. Организм с еще большей силой набрасывается на знакомые ощущения. Временно обходившийся без них, он не переставал тайно мечтать о папиросе и со страстью возмещает пропущенное.

Таким образом, мое движение в искусстве делало шаг вперед и два шага назад.

Зачем я брался преждевременно за роли, которые мне было рано играть! Самый сильный тормоз при художественном развитии артиста – торопливость, надрывание своих неокрепших сил, вечное желание играть первые роли, трагических героев.

Давать непосильную работу чувству хуже и опаснее, чем с непоставленным и неокрепшим голосом петь партии не по голосу, хотя бы, например, из вагнеровских опер. Наш актерский, нервный и подсознательный аппарат гораздо нежнее, сложнее, легче поддается вывиху и труднее – исправлению, чем голосовой аппарат певца. Но, видно, человек так устроен, что он мечтает о том, чего у него нет, чего ему нельзя: мальчик непременно хочет поскорее курить и крутить усы, чтобы быть похожим на больших; девочка хочет раньше времени флиртовать, вместо того чтобы играть в куклы или учиться; юноша раньше времени старит себя, чтобы быть похожим на разочарованного и этим придать себе интерес. От зависти, от переоценки своих сил, от глупости или от неопытности каждый хочет быть тем, чем он быть не может и не должен. То же и в нашем деле. Начинающий актер хочет играть прежде всего Гамлета, роль, которую можно играть только в расцвете сил. Он не понимает того, что этой поспешностью он насилует и разрушает свой нежный, хрупкий и трудно исправимый душевный аппарат. И сколько ни говори об этом ученику и молодому актеру – все напрасно. Стоит хорошенькой гимназистке поаплодировать молодому актеру, другой – похвалить его, третьей – написать ему письмо с приложением карточки для подписи,- и все советы мудрецов уступают место мелкому актерскому тщеславию.

И я играл испанцев, заказывал себе сапоги в Париже и надрывал свои еще неокрепшие актерские данные ради похвал и писем гимназисток.

Нехорошо было то, что мне пришлось принять роль самого Дон Жуана, так как исполнитель его после первого спектакля должен был отказаться от участия. Тут стал на очереди вопрос мелкого самолюбия.

"Когда я просил роль, мне ее не давали, а теперь, когда ее играть некому,- сами идут ко мне! Что? Поняли, оценили!" – Так

кичилось мое маленькое театральное тщеславие.

Я милостиво принял роль. Мне льстило то, что я был необходимым в репертуаре.

Спектакль прошел. Мне хлопали, потому что гимназистки не умеют отличать исполнителя от роли, а я, глупец, закусив удила, несся вперед, верхом на всех своих старых актерских ошибках. Они стали еще заметнее, так как теперь я мог играть с выдержкой, научившись ей в роли Анания. Как хорошее, так и плохое, показанное со сцены с выдержкой, лишь усиливает свое качество или недостаток. И то, что я научился раскрываться в сильных местах, было нехорошо для этой роли: чем больше я раскрывался, тем больше я давал ложного театрального пафоса, так как в душе у меня не было ничего другого в этой роли. Я снова копировал оперного баритона в парижских сапогах и со шпагой. Но никто не мог меня разубедить в том, что я понял секрет, как играть не только бытовые мужицкие роли, но и испанских любовников в трагедии.

Работа над Дон Карлосом и Дон Жуаном толкнула меня опять назад.

К сожалению, и следующая роль того же сезона была, если не испанская и не в стихах, то с высокими сапогами, со шпагой, с любовными словами и возвышенным стилем. Я играл роль Фердинанда в трагедии Шиллера "Коварство и любовь"75. Но… было одно "но", которое, до известной степени, спасло меня от новых ошибок и без которого мы не могли бы справиться с трагедией.

Луизу играла М. П. Перевозчикова, по сцене Лилина. Она, наперекор мнению света, пришла к нам в качестве артистки. Оказывается, мы были влюблены друг в друга и не знали этого. Но нам сказали об этом из публики. Мы слишком естественно целовались, и наш секрет открылся со сцены. В этом спектакле я меньше всего играл техникой и больше всего интуицией. Но нетрудно догадаться, кто вдохновлял нас: Аполлон или Гименей.

Весной, по окончании первого сезона Общества искусства и литературы, я был объявлен женихом, и 5 июля того же года женился, потом поехал в свадебное путешествие и вернулся к осени в театр с известием, что жена, к сожалению, не сможет в наступающем сезоне нести свои обязанности в театре.

Таким образом, "Коварство и любовь" оказалось не только любовной, но и коварной пьесой. Она прошла всего два или три раза и была снята с репертуара. Смогли ли бы мы и дальше играть в этой пьесе с тою же непосредственностью и вдохновением или, при повторении роли Фердинанда, она стала бы у меня рядом с Дон Жуаном и Дон Карлосом и была бы укором

моему упрямству?

Как и в предыдущих спектаклях, опытная рука режиссера Федотова умело пользовалась недурным артистическим материалом. Мы радостно встречали указания опытного руководителя; они помогали нам, но вполне сознательного отношения к ним у нас не было, и едва ли эти спектакли двинули нас вперед как актеров.

Успех спектакля был большой, и я торжествовал, так как он подтверждал все мои предположения о героических ролях, которые после Дон Жуана стали мне еще более милы.

"Стало быть, я могу играть трагические роли,- говорил я себе.- Стало быть, я – любовник. Стало быть, мои технические принципы, найденные в "Горькой судьбине", действительны и в трагедии!" Отмечу один заслуживающий внимания факт, который произошел приблизительно в описываемое время. Дело в том, что для подкрепления средств нашего Общества был дан большой костюмированный бал в залах бывшего Благородного собрания.

Убранством помещения заведовали лучшие художники, а участниками его были многие из артистов. На этом балу имел особенный успех любительский цыганский хор, составленный из учеников и членов Общества. В качестве солисток хора выступали обе дочери Ф. П. Комиссаржевского, приехавшие из Петербурга. У них были прекрасные голоса и хорошая манера петь, усвоенная от отца. Это было первое выступление перед большой публикой известной артистки Веры Федоровны Комиссаржевской.

Когда играешь злого, – ищи, где он добрый "Самоуправцы" Первый год существования Общества дал большой дефицит, но не поколебал веры в дальнейший успех.

Ко второму сезону уже произошли большие перемены в нашем Обществе. Ввиду соревнования двух отделов и школ – драматической и оперной – и двух их руководителей, т. е. Федотова и Комиссаржевского, возникли несогласия, которые всей своей материальной тяжестью ложились на меня. В довершение бед к концу года семейные вечера приелись. Артисты говорили:

"Нам надоело играть и в театре!"

Художники вторили им:

"Нам надоело писать и дома! По вечерам хочется играть в карты, а их тут нет.

Какой же это клуб!" Художникам без карт не хотелось писать картин, танцорам – танцевать, певцам – петь. А тут случился конфликт, после которого художники вышли из Общества. За ними ушли многие из артистов, и клуб при Обществе искусства и литературы сам собой прекратил существование. Остался

драматический отдел и при нем оперно-драматическая школа.

Второй сезон Общества искусства и литературы, 1889-1890 гг., начался пьесой "Самоуправцы" Писемского76. Я играл роль генерал-аншефа времен императора Павла I. И пьеса, и роль талантливо, но жестоко написаны трудным, стильным языком эпохи.

Многое из того, что было найдено раньше, мне пригодилось в новой роли: и выдержка, и скрывание своей внутренней ревности при внешнем спокойствии (что так разжигало темперамент в роли Анания), и мимика, и игра глаз (которые сами собой приходят при укрощении мышечной анархии), и полное душевное раскрывание в момент наивысшего подъема, и стариковские приемы из "Скупого рыцаря".

Правда, в роли таились опасные рифы – высокие сапоги, шпага, любовные слова и чувства и, если не стихи, то высокопарный стиль эпохи. Но Имшин – слишком русский человек, чтобы можно было в нем бояться "испанца". А любовь его была не молодая, а стариковская, характерная по своим душевным очертаниям.

Говорят, что у меня сам собой, без моего ведома вышел образ, но я не подсмотрел, откуда он явился. Технические приемы игры толкали меня к правде, а ощущение правды – лучший возбудитель чувства, переживания, воображения и творчества.

Впервые мне не нужно было никого копировать, и мне было хорошо на сцене.

Одно только было неприятно: зрители жаловались на пьесу.

"Уж очень тяжело!" – говорили они.

Оказывается, что и для этого была своя причина, и вот как я познал ее.

Параллельно с "Самоуправцами" готовилась другая пьеса, в которой я не участвовал, но на репетициях которой я иногда присутствовал в свободное время, и там, когда спрашивали моего мнения, я его высказывал. Хорошие слова приходят не тогда, когда во что бы то ни стало хочешь их сказать, а тогда, когда о них не думаешь, когда они сами становятся нужными. Так, например, я не умею философствовать, создавать афоризмы – один, наедине сам с собой. Но когда приходится доказывать свою мысль другому, тогда философия становится мне нужна ради доказательства, и афоризмы являются сами собой. Так случилось и на этот раз. Из зрительного зала видно лучше, чем на самой сцене, то, что делается на ее подмостках. Смотря из залы, я ясно понимал ошибки актеров и стал их объяснять товарищам.

"Пойми, – говорил я одному из них, – ты играешь нытика, все время ноешь, и, невидимому, только о том и заботишься, чтобы

он, сохрани бог, не вышел у тебя не нытиком. Но чего же об этом беспокоиться, когда сам автор, более чем нужно, об этом уже позаботился? В результате ты все время красишь одной краской. А ведь черная краска только тогда станет по-настоящему черной, когда для контраста хотя бы кое-где пущена белая. Вот и ты впусти в роль чуть-чуть белой краски в разных переливах и сочетаниях с другими тонами радуги. Будет контраст, разнообразие и правда. Поэтому, когда ты играешь нытика, – ищи, где он веселый, бодрый. Если после этого ты снова возвратишься к нытью, оно уже не будет надоедать; напротив, оно подействует с удвоенной силой. А непрерывное, сплошное нытье, как у тебя, так же нестерпимо, как зубная боль. Когда ты будешь играть доброго, – ищи, где он злой, а в злом ищи, где он добрый".

Сказав случайно этот афоризм, я почувствовал, что мне самому стало все ясно в роли генерала Имшина. Я делал ту же ошибку, что и мой товарищ. Я играл зверя, – но его не выкинешь из роли, о нем нечего заботиться, об этом выше меры позаботился сам автор, а мне остается искать, где он добрый, страдающий, раскаивающийся, любящий, нежный, самоотверженный… Итак, новый багаж в моем актерском чемодане!

Когда играешь злого, – ищи, где он добрый.

Когда играешь старика, – ищи, где он молод; когда играешь молодого, – ищи, где он стар, и т. д.

По мере того как я пользовался новым открытием, общий тон пьесы "Самоуправцы" смягчался, и жалобы на ее "тяжесть" становились реже.

Весь второй сезон Общества искусства и литературы шел по линии приблизительно тех же художественных исканий и технических заданий, что и первый.

К сожалению, только А. Ф. Федотов не отдавал нам прежнего пыла, так как он был чем-то недоволен, не ладил с Ф. П. Комиссаржевским и охладевал к делу.

Характерность

"Бесприданница". – "Рубль" За второй год я переиграл несколько характерных ролей, например, роль Паратова в пьесе Островского "Бесприданница"77. В роли много любовных слов, высокие сапоги и шинель, точно испанский плащ, – все опасные для меня рифы. Готовился поединок между прежними моими оперными приемами баритона и вновь приобретенными техническими приемами. Снова я прибегал к их помощи, т. е. к выдержке, к скрыванию своего чувства, к игре лицом, к разнообразию красок на палитре, – словом, ко всему, что было найдено раньше. Это создало какое-то хорошее самочувствие, которому я поверил. Заиграла фантазия, стали сами собою

рождаться какие-то детали, привычки, характерные черты самого Паратова, например, военная выправка, удаль. Со всем этим багажом я не был пустым на сцене, мне было что делать на ней, и я не чувствовал себя раздетым. По мере репетиций я свыкся с техническими приемами, а присущая русскому человеку ширь Паратова раскрыла душу.

А тут на счастье – довольно типичный грим. Я увидел внешний образ его, и сразу все стало на свое место. Так я раздразнил дремавшую интуицию и с ее помощью ощупал образ. Он был на чем-то обоснован и в известной своей части оправдан, а дальше оставалось копировать его по привычке, все еще жившей во мне.

Но в этой роли появилось одно неприятное явление: я не мог справиться с текстом.

Несмотря на великолепный язык пьесы Островского, в которой нельзя переместить ни одного слова, текст "не ложился на язык". Я чувствовал, что в каждый момент моего пребывания на сцене я могу оговориться. Это нервировало, пугало меня и вызывало задержки, ненужные паузы, создавало какие-то сценические недоразумения, лишавшие роль и пьесу необходимой комедийной легкости и инерции. Боязнь за текст так сильно пугала, что каждая заминка бросала меня в пот. Однажды я так спутался в тексте, что уже не соображал, как выбраться из лабиринта слов. Смутившись, я ушел со сцены, сорвав у товарища одно из лучших мест роли.

Начавшийся у меня тогда актерский "трак" проявлял себя и в других ролях, постепенно лишая меня той уверенности в себе, которую я уже начал приобретать.

Когда я не думал о своем новом недостатке, "трак" исчезал, – доказательство того, что он был чисто нервного происхождения. А вот еще пример верности такого предположения: однажды в день спектакля "Бесприданницы" я серьезно захворал.

Температура доходила до тридцати девяти с половиной градусов. Я был в полусознании. Но, чтоб явить собой образец дисциплины и дать на будущее время пример моим товарищам, я, со всеми необходимыми предосторожностями, приехал в театр при двадцатипятиградусном морозе. Меня загримировали в лежачем положении, и, пользуясь тем, что мне не приходилось менять костюма, я мог лежать за кулисами как во время действия, так и в антрактах. Актеры боялись, что я тут-то среди акта, и уйду со сцены. Но я, отвлеченный болезнью, играл как никогда уверенно и свободно; и текст не мешал, и память не изменила мне.

Работа над ролью Паратова и результаты этой работы

назидательны для меня в том смысле, что ясно указывали мое настоящее амплуа и призвание. Я – характерный актер. Через характерность мне удалось победить все подводные рифы роли Паратова: с шинелью а 1а испанский плащ, с высокими сапогами, с любовными словами и прочими опасными для меня соблазнами.

Но если бы я отказался от характерности и приспособил роль к себе, к своим человеческим личным данным, – провал оказался бы неизбежным.

Почему? А вот почему.

Бывают артисты, в большинстве случаев jeunes premiers и герои, влюбленные в себя, которые всегда и всюду показывают не образы, ими созданные, а себя, свою персону, умышленно никогда ее не меняя. Они не видят ни сцены, ни роли без себя. И Гамлет, и Ромео им нужен, как новый туалет моднице. Такие артисты правы, что боятся уходить от себя, так как вся сила их в личном сценическом обаянии. Скрываясь под характерностью, они теряют все.

Другие артисты, напротив, стыдятся показывать себя. Когда они играют доброго или хорошего человека от своего имени, им кажется нескромным приписывать себе чужие качества. Когда же они играют дурных, развратных и нечестных, им стыдно присваивать себе пороки. Однако от чужого лица, т. е. замаскировав себя гримом, как маской, они не боятся обнаруживать ни свои пороки, ни добродетели и могут говорить и делать то, чего бы они никак не решились повторить в своем обычном виде, со сброшенной маской.

Я принадлежу к актерам этого типа. Я – характерный актер. Мало того, я признаю, что все актеры должны быть характерными,- конечно, не в смысле внешней, а внутренней характерности. Но и внешне пусть актер почаще уходит от себя. Это не значит, конечно, что он должен терять свою индивидуальность и свое обаяние; это значит другое,- что он в каждой роли должен найти и свое обаяние, и свою индивидуальность, и, несмотря на это, быть в каждой роли другим. Почему все любовники непременно красавцы с завитыми волосами? Разве некрасивые, но милые молодые люди не имеют права на любовь? Между тем я в своей жизни видел только одного такого любовника, который не боялся сделать себя некрасивым для того, чтобы еще больше оттенить свое чистое любящее сердце, как вонючий тулуп ассенизатора Акима во "Власти тьмы" оттеняет его кристально чистую и благоуханную душу. Но в то время, о котором теперь идет речь, я любил не роль в себе, а себя в роли. Поэтому я интересовался не успехом артиста, а личным своим, человеческим успехом, и сцена для меня превращалась в

витрину для самопоказывания.

Естественно, что эта ошибка меня удаляла от творческих задач и искусства.

В описываемом спектакле я начал понимать, что мое сценическое обаяние не в моей собственной человеческой личности, а в создаваемых мною характерных образах, в моей артистичности. Это было важное открытие. Но оно недостаточно проникло тогда в мое сознание.

Следующей моей работой была роль маклера Обновленского в пьесе Федотова "Рубль"78, содержания которой я уже не помню теперь. Подобно Сотанвилю, после долгих мытарств роль пошла от случайности в гриме. Парикмахер во время спешки наклеил мне правый ус выше, чем левый. От этого выражение лица получило какую-то плутоватость, хамство. В pendant к усам я подрисовал и правую бровь выше левой.

Получилось лицо, при котором можно было совершенно просто говорить слова роли, – и все понимали, что мой Обновленский – мошенник, ни одному слову которого нельзя верить.

И эта роль успешно прошла под знаком характерности.

Теперь наконец я понял простую истину о том, что подход к роли от копирования чужого актерского приема не создает еще образа. Я понял, что надо создавать свой собственный образ, который, правда, я понимал тогда лишь с внешней стороны.

Правда и то, что я не умел искать подхода к образу, если мне его не подскажет режиссер, вроде А. Ф. Федотова, или случай, как, например, в Сотанвиле; и тогда я шел к нему от позы, от костюма, грима, манеры, жеста.

Без типичной для роли характерности я чувствовал себя на сцене точно голым, и мне стыдно было оставаться перед зрителями самим собой, неприкрытым.

Новое недоумение "Не так живи, как хочется". – "Тайна женщины" В том же сезоне я играл роль Петра в пьесе Островского "Не так живи, как хочется"79.

В роли и пьесе большая широта, разгул, сильные страсти, психологическое нарастание и трагический подъем. Казалось, что у меня был и нужный темперамент для этого, и фигура, и голос… Кроме того, были и испытанные приемы, и выдержка, и какая-то техника. Но все мои новые завоевания сразу куда-то исчезли, лишь только я приблизился к роли Петра. С первых шагов я пошел по верхним слоям роли, не задевая ее внутри. Так усиленно вертится холостая трансмиссия, пока сама машина бездействует. Холостая трансмиссия работает вовсю, но результатов никаких.

Так и я работал вхолостую, поверхностными нервами и периферией тела, не задевая самой души, которая оставалась холодной и бездействовала. Слова, жесты, движения летели мимо чувства, точно курьерский поезд мимо ненужных ему промежуточных станций, точно сорвавшийся с якоря пустой пароход без кормчего, пассажиров и груза. Механическая внешняя игра намного опережает внутреннее переживание. Чтобы остановить это бессмысленное метание по поверхности роли, надо передать инициативу творчества – интуиции и чувству, которые являются в роли кормчего; надо наполнить роль внутренним содержанием, как пустой корабль – грузом и пассажирами.

Как заставить чувство выбраться из своих тайников и взять инициативу творчества в свои руки? – Для этого нужно увлечь его интересным внутренним образом богатыря Петра, с широкой русской душой, стихийным темпераментом, большой любовной страстью, переходящей в ревность, отчаяние и безумие.

Но чувство молчало, а я не умел искусственно увлечь его. Я мог лишь с помощью усиленного внешнего движения рук и ног на секунду разбудить мышечную бодрость, и тогда я беспричинно и бестолково механически волновался, но тотчас же замирал.

Это напоминает испорченные часы. Если долго вращать стрелки извне, они начинают шипеть и проявлять жизнь внутри и в путанном ритме отбивать удары, которые, едва возникнув, прекращаются. Так же путанно и на мгновение оживали во мне внутренние ощущения, вызванные внешним физическим раздражением. Но имеют ли они какое-нибудь отношение: к духовному существу роли? Или это просто механическое волнение – мгновенное и безжизненное? Оно не в счет, так как не нужно творчеству. Других же средств у меня не было. Ничем не управляемый изнутри, я был бессилен перед большими трагическими задачами, стоявшими перед моим творческим чувством. Мне не оставалось ничего больше, как пыжиться на трагедию, стараться быть сильнее, больше, грознее, чтоб походить на богатыря. По выражению Гоголя, я только "дразнил" образ, но не мог стать образом. Я насиловал свое чувство, и за это природа отомстила мне. Случилось то, что неизбежно бывает в подобных случаях, чего больше всего должен бояться всякий артист. От бессилия выполнить стоявшие передо мною задачи появились напряжение, судороги и потуги, коченение всего тела, мышечная анархия, дурные условности, актерские ремесленные штампы. Если даже небольшое насилие над природой и чувством опасно в нашем искусстве, то тем более оно опасно в трагической роли, где оно является в удесятеренной степени, так как в таких ролях

сталкиваешься с большими человеческими переживаниями, с непосильными для неопытного актера творческими задачами. Представьте себе, что вас заставляют прыгнуть через ров или взобраться на забор, или вас толкают в пчельник, где вы рискуете получить укусы. Вы, естественно, упираетесь и выставляете руки, чтоб не подпускать к себе, защититься от насилия и отделаться от поставленных задач, хотя они и не слишком трудны для выполнения. Теперь представьте себе, что вас толкают в клетку ко льву, или заставляют перепрыгнуть через пропасть, или взобраться по отвесной скале. Естественно, что вы будете упираться еще сильнее, с удесятеренным напряжением, и еще больше выставлять руки вперед, чтобы защититься от насильника, не подпустить его к себе и избежать непосильной задачи. А если, несмотря на невозможность ее выполнения, вас все-таки принуждают делать непосильное, вы пыжитесь, напрягаетесь именно потому, что не можете выполнить задачи.

В такое положение очень часто попадает неопытный актер. Его заставляют плакать, когда ему не хочется; смеяться, когда ему грустно; страдать, когда ему весело; воплощать чувства, которых у него нет в душе. Отсюда – всевозможные компромиссы природы для того, чтобы выйти из безвыходного положения. И все кончается лишь напряжением, насилием, стискиванием горла, диафрагмы, всевозможных мышц и ложными условностями игры, которыми актер хочет обмануть себя и публику.

Единственный выход из положения – актерская условность, которая от частого повторения превращается в актерский штамп.

Чем непосильнее стоящая перед актером задача, тем больше насилия и тем более выставляет испуганное чувство свои невидимые защитные буфера. И чем чаще становится артист в такое безвыходное положение, тем пугливее становится его чувство, тем больше оно привыкает выставлять буфера, тем чаще приходится уходить в условность и пользоваться ремесленными штампами.

Бывают штампы приличные: так, например, хорошо созданная роль от времени и от небрежного отношения к внутренней ее стороне превращается во внешний штамп. Но он фиксирует когда-то хорошее пережитое. Как ни плох такой штамп, его нельзя сравнить с другого рода штампом, который пыжится внешне передать то, что не было пережито чувством, с тем штампом, который пытается заменить правду актерской условностью, заношенной от времени при частом употреблении.

Наихудший из всех существующих штампов – это штамп русского богатыря, витязя, боярского сына или деревенского парня с широким размахом. Для них существует специфическая

походка с развалом, однажды и навсегда установленные широкие жесты, традиционные позы с "руками в боки", удалое вскидывание головы и отбрасывание опускающихся на лоб молодецких кудрей, особенная игра с шапкой, которую беспощадно мнут ради механического усиления страсти, удалые голосовые фиоритуры на верхних нотках, певучая дикция в лирических местах и проч. Эти пошлости так сильно въелись в уши, глаза, тело, мускулы актеров, что нет возможности от них отделаться.

На мою погибель в то время была в моде опера Серова "Вражья сила"80. Она, как известно, написана на сюжет той пьесы Островского, которую мы играли, т. е. "Не так живи, как хочется". Если плох штамп русского богатыря в драме, то в опере он совершенно нестерпим. В частности, штамп роли оперного Петра – самый худший из всех богатырских штампов. И именно он-то и завладел мною, так как оперная закваска продолжала сидеть во мне и лишь на время заглохла. Стоило мне после долгого периода почувствовать знакомые актерские приемы и их ощущения, и я, подобно курильщику, который после перерыва снова начинает курить вовсю, отдался во власть всех моих плохих прежних привычек.

Вред от описываемого спектакля понятен. Но была и польза. Он с помощью доказательства от противного выяснил (но, к сожалению, не убедил меня), что трагедия и сильная драма, требующие удесятеренного напряжения, могут больше всего насиловать чувство, если оно не возбуждается само собой, интуитивно или с помощью правильно выработанной внутренней техники. Вот почему вред от таких ролей может быть очень большой, и я предостерегаю от него молодых актеров, которые, еще не выработав в себе техники, уже тянутся к Гамлету, Отелло и другим трагическим ролям. Прежде чем браться за такую работу, пусть молодые артисты приобретут побольше приемов внутренней техники.

Ни пьеса, ни моя роль не имели успеха. В результате – временное отчаяние, потеря веры в себя. Но так как ни одно бездарное создание на сцене не обходится без своих поклонников, и на этот раз я нашел их для себя и утешился. Неуспех мой не разубедил меня в том, что мне было рано браться за трагедию. Я продолжал упорно мечтать о ней, задерживая тем естественный ход своего развития.

Не знаю, чем объяснить мой совершенно исключительный успех в водевиле "Тайна женщины"81, где я повторил уже игранную в нашем домашнем кружке роль студента Мегрио. Я ничего не менял в сделанном раньше, а ведь прежний принцип: играй вовсю, чтобы не соскучились, на котором создавалась роль,

– несомненно, был ложен. Болтанье слов, сплошное действие без пауз, поднимание тона ради поднимания тона, скорость темпа ради скорости темпа, скороговорка и просыпание слов,- словом, все те ошибки, которые были созданы нами при первых наших любительских шагах, остались и на этот раз. Но, к удивлению моему, они нравились строгим ценителям моей игры – А. Ф. Федотову, Ф. П. Комиссаржевскому и Ф. Л.

Соллогубу. Они меня хвалили в роли Мегрио. И я недоумевал перед этим фактом.

Единственное объяснение было в моей молодости и в моем тогдашнем юном запале.

Важное условие, которое, к сожалению, теряется с годами. Очевидно, что и все предыдущие роли, к которым я отнесся с большой строгостью, имели успех потому, что они были проникнуты тем же юным запалом, который сам по себе давал жизнь на сцене. Если это так, то мне понятно, почему теперь мне нередко приходится слышать мнение своих давнишних поклонников, которые уверяют, что тогда, когда мы были неучеными, мы играли лучше, чем теперь, когда мы стали много знать. Как бы подольше удерживать в себе молодой артистический запал?! Как жаль, что он пропадает! Неужели нельзя технически запомнить и зафиксировать в себе то, что было так прекрасно в молодости, чем я тогда интуитивно жил в роли Мегрио?

Слушая треск аплодисментов после финала пьесы, я опять говорил себе:

"Значит, я любовник; значит, я могу играть от своего имени; значит, этот темп на-унос, скороговорка и другие наши опереточные приемы допустимы!" И снова я начинал в них верить, а корни их вновь оживали во мне.

Мейнингенцы Приблизительно в это время приехала в Москву знаменитая труппа герцога Мейнингенского с режиссером Кронеком во главе82. Их спектакли впервые показали Москве новый род постановки – с исторической верностью эпохе, с народными сценами, с прекрасной внешней формой спектакля, с изумительной дисциплиной и всем строем великолепного праздника искусства. Я не пропускал ни одного представления и не только смотрел, но изучал их.

Говорили, что в труппе нет ни одного талантливого актера. Это неправда. Был Барнай, Теллер и другие. Можно не соглашаться вообще с немецким пафосом и манерой игры трагедии. Пусть мейнингенцы не обновили старых, чисто актерских приемов игры. Но было бы неправильно утверждать, что у них все было внешним, все основано на бутафории. Когда

Кронеку сказали об этом, он воскликнул:

"Я привез им Шекспира, Шиллера, а их заинтересовала лишь мебель. Странный вкус у этой публики!" Кронек был прав, потому что дух Шиллера и Шекспира жил в труппе.

Мейнингенский герцог умел чисто режиссерскими, постановочными средствами, без помощи исключительно талантливых артистов, показывать в художественной форме многое из творческих замыслов великих поэтов. Например, нельзя забыть такой сцены из "Орлеанской девы": щупленький, жалкенький, растерянный король сидит на громадном, не по его росту троне; его худые ножки болтаются в воздухе и не достают до подушки. Кругом трона – сконфуженный двор, пытающийся из последних сил поддержать королевский престиж. Но в момент крушения власти этикетные поклоны кажутся лишними. Среди этой обстановки гибнущего престижа короля являются английские послы – высокие, стройные, решительные, смелые и до ужаса наглые. Нельзя хладнокровно выносить издевательства и высокомерного тона победителей. Когда несчастный король отдает унизительный приказ, оскорбляющий его достоинство, придворный, принимающий распоряжение, пытается перед уходом сделать этикетный поклон. Но, едва начав его, он останавливается, колеблется, выпрямляется и стоит с опущенными глазами,- слезы брызнули у него, и он, забыв о ритуале, бежит, чтоб не расплакаться при всех.

Плакали с ним и зрители, плакал и я, так как выдумка режиссера сама по себе дает большое настроение и говорит о существе момента.

С такой же хорошей режиссерской выдумкой трактуются и другие сцены унижения французского короля: дворцовое тяжелое настроение, момент вступления во дворец самой вдохновенной освободительницы, Жанны д'Арк. Режиссер так сгустил атмосферу побежденного двора, что зритель с нетерпением ждет прихода избавительницы; он так ей рад, что уже не замечает игры актеров. Талант режиссера нередко закрывал ее.

Режиссер может сделать многое, но далеко не все. Главное в руках актеров, которым надо помочь, которых надо направить в первую очередь. Об этой помощи актеру, по-видимому, недостаточно заботились мейнингенские режиссеры, и потому режиссер был обречен творить без помощи артистов. Режиссерский план был всегда широк и в духовном смысле глубок, но как выполнить его помимо артистов?

Приходилось центр тяжести спектакля переносить на самую постановку.

Необходимость творить за всех создавала режиссерский

деспотизм.

Мне казалось, что и мы – режиссеры-любители – были в положении Кронека и мейнингенского герцога. И мы хотели создавать большие спектакли, вскрывать великие мысли и чувства, но, за неимением готовых актеров, должны были отдавать все во власть режиссера, которому приходилось творить одному, при помощи постановки, декораций, бутафории, интересной мизансцены и режиссерской выдумки.

Вот почему деспотизм мейнингенских режиссеров казался мне обоснованным. Я сочувствовал ему и старался изучить приемы работы Кронека. Вот что я узнал от лиц, имевших дело с ним и присутствовавших на его репетициях.

Кронек – гроза актеров – вне репетиций и спектакля был в самых простых, товарищеских отношениях даже с третьестепенными персонажами труппы. Он как будто даже кокетничал этой простотой с низшими. Но с началом репетиции, после того как Кронек садился на свое режиссерское место, он перерождался. Молча сидел он, ожидая, чтоб стрелка часов подошла к назначенному для репетиции часу. Тогда он брал большой колокольчик со зловещим низким звуком и объявлял бесстрастным голосом: "Anfangen" {начинаем (нем.).}. Сразу все затихало, и актеры тоже перерождались. Репетиция начиналась без задержек и шла, не прерываясь до тех пор, пока вновь не раздавался зловещий звонок, после чего бесстрастный голос режиссера делал свои замечания. А потом опять фатальный "Anfangen" – и репетиция продолжалась.

Но вот неожиданно остановка, замешательство. Актеры шептались, помощники режиссера метались по сцене. По-видимому, что-то случилось. Оказывается, что один из исполнителей опоздал, и его монолог приходилось пропустить. Помощник режиссера объявил об этом Кронеку и ждал распоряжений, стоя у суфлерской будки.

Все замерли. Кронек истомил всех паузой. Она казалась бесконечно долгой. Кронек думал, решал. Все ждали приговора. И наконец режиссер изрек:

"Роль опоздавшего артиста X. в течение всех московских гастролей будет играть артист Y., а артиста X. я назначаю в народные сцены управлять самой последней группой статистов, сзади".

И репетиция пошла дальше с заменой провинившегося артиста дублером.

В другой раз Кронек, после шиллеровских "Разбойников", производил расправу. Дело в том, что один из его помощников, по-видимому, легкомысленный молодой человек, опоздал

выпустить на сцену группу статистов. По окончании спектакля Кронек подозвал провинившегося и стал в мягких тонах упрекать своего помощника, но тот шутливо оправдывался.

"Herr Schultz,- обратился Кронек к случайно проходившему мимо простому немецкому рабочему из труппы, – скажите, пожалуйста, при каких словах в таком-то акте сцены выходит слева группа разбойников?" Рабочий продекламировал с пафосом целый монолог, стараясь выказать свои артистические способности. Кронек одобрительно потрепал его по плечу и, обратившись к своему легкомысленному помощнику, сказал ему очень внушительно:

"Это – простой рабочий. А вы – режиссер и мой помощник! Стыдитесь! Пфуй!" Я оценил то хорошее, что принесли нам мейнингенцы, т. е. их режиссерские приемы выявления духовной сущности произведения. За это великая им благодарность. Она всегда будет жить в моей душе.

В жизни нашего Общества и, в частности, во мне мейнингенцы создали новый важный этап.

Но было и дурное в их влиянии на меня. Дело в том, что выдержка и хладнокровие Кронека мне нравились. Я подражал ему и со временем стал режиссером-деспотом, а многие русские режиссеры стали подражать мне совершенно так же, как я в свое время подражал Кронеку83. Создалось целое поколение режиссеров-деспотов. Но – увы! – так как они не обладали талантом Кронека и мейнингенского герцога, то эти режиссеры нового типа сделались постановщиками, превратившими артистов наравне с мебелью в бутафорские вещи и вешалку для костюмов, в пешки для передвижения их по своим мизансценам.

Ремесленный опыт Наши долги или, вернее, мои долги были так велики, что мы решили закрыть Общество искусства и литературы. Было назначено ликвидационное собрание, на котором был написан соответствующий протокол о закрытии Общества. В то время как я подписывал на нем свою фамилию, чья-то рука остановила меня. Это был только что вошедший в комнату Павел Иванович Бларамберг, один из членов нашего Общества, всеми уважаемый человек, известный композитор.

"Как, – горячился он, – ликвидировать такое симпатичное начинание, уже успевшее показать свою жизнеспособность? Не позволю! Сократитесь, отсеките то, что само собой умерло, но берегите то, что уже дало ростки! Кружок любителей должен во что бы то ни стало продолжать существование. Нужны гроши для этого, и я не верю, чтобы они разорили кого-нибудь из вас, богатых людей! Ведь сегодня же, после ликвидационного собрания, вы отправитесь ужинать в ресторан и там, по случаю

закрытия, оставите столько денег, что их хватило бы на месяц или на два жизни молодого дела. Пожертвуйте пятью-шестью ужинами и сохраните хорошее начинание, которое обновит искусство. Давайте лист бумаги! Я не богат, но подписываюсь первый. А протокол разорвите!" Лист пошел по рукам. Он дал немного, однако достаточно для того, чтобы продолжать наше дело на новых, самых скромных началах.

По окончании собрания все-таки поехали ужинать и проели на сумму, равную месячному бюджету кружка.

В следующем сезоне наше Общество искусства и литературы приютилось в маленькой квартире и кое-как ее обставило84. Административные должности распределились между членами Общества и исполнялись ими безвозмездно. Для оплаты режиссера не хватало денег, и потому волей-неволей мне самому пришлось замещать Федотова.

Прежнее огромное помещение Общества искусства и литературы пришлось передать клубу охотников, который предложил нам устраивать у них еженедельные спектакли для их семейных вечеров. Мы взяли на себя трудную работу ставить по одной новой пьесе в неделю, как в то время делали все остальные театры. Но у заправских артистов был опыт и выработанная техника для такого рода ремесла, а у нас их не было, и потому взятое нами на себя дело было нам не по силам. Но другого выхода не было.

Прежде всего мы возобновили старые пьесы.

Во время одной из репетиций трагедии Писемского "Самоуправцы" в комнату вошла Гликерия Николаевна Федотова, бывшая жена А. Ф. Федотова, который только что нас покинул. Федотова села за режиссерский стол и сказала мне:

"Два года тому назад я вас предостерегала, но вы меня не послушались. И я к вам не приходила. Теперь, когда все вас оставили, я пришла и буду с вами работать.

Начинайте, батюшка мой! Господи, благослови!" Мы ожили. У Федотовой были совсем иные приемы работы, чем у ее мужа. Тот видел картину, образы и рисовал их. Она ощущала чувство и старалась воспроизвести его.

Федотов и Федотова как бы дополняли друг друга.

Федотова стала руководительницей драматического отдела нашего кружка. Она просматривала и поправляла спектакли, которые готовились нами. Потом, когда в нашей кассе накопилось немного денег, мы пригласили, в качестве режиссеров, на помощь Федотовой, старых опытных артистов Малого театра. С ними было поставлено много пьес для очередных спектаклей Охотничьего клуба.

Что дали нам эти новые режиссеры? Если Федотов был артист всего спектакля в целом, а Федотова преимущественно воплощала чувство, то новые режиссеры рисовали отдельные образы, но не столько с внутренней, сколько с внешней стороны85. Кроме того, ввиду условий с Охотничьим клубом, которые обязывали нас каждую неделю давать премьеры, новые режиссеры показали нам ремесленные приемы работы, актерскую игру по раз и навсегда выработанной форме. С помощью этих приемов и у нас выработался специфический актерский опыт, привычка к сцене, находчивость, уверенность в действии, а благодаря практике укрепился голос, привычка громко говорить и уверенно держать себя на сцене, так, чтоб зритель верил тому, что мы действительно, а не как будто бы пришли на подмостки, что мы имеем право говорить на сцене и что зрители должны нас слушать. Это стало отличать нас от любителя, который выходит на сцену и точно сомневается, нужно ли еще ему в самом деле выходить; зритель, глядя на таких любителей, не уверен, нужно ли еще ему их слушать! Любитель говорит, а зритель не хочет его слушать. Правда, местами, помимо воли любителя, он вдруг загорится, и зритель тоже вместе с ним, но тотчас же артистическая вспышка потухает, и беспомощный актер стоит на сцене, как случайный гость на ней, а зритель перестает им интересоваться.

Чисто актерская практика сделала нас по-театральному сценичными, и мы считали это успехом. Едва ли, однако, наши достижения радовали новую руководительницу художественной стороны дела – Г. Н. Федотову, которая стремилась направлять нашу работу по внутренней линии. Эта линия оказалась для нас тогда слишком трудной, так как подлинному искусству надо учиться долго, терпеливо и систематически.

Новые режиссеры оказались как раз по нас. Они учили попросту играть спектакль, и это нам нравилось, так как давало иллюзию большой, продуктивной деятельности.

Такая спешная и непосильная работа принесла нам, при той пользе, которую я уже отметил, и много вреда – в смысле увеличения дурных привычек и ремесленных актерских штампов самого плохого качества.

Спектакли Охотничьего клуба создали нам некоторую популярность и оставили приятное воспоминание о милом гостеприимстве заправил Охотничьего клуба.

Было и еще одно обстоятельство, о котором хочется сказать несколько слов. Дело в том, что, как уже сказано, в описываемое время в Москву приехала Вера Федоровна Комиссаржевская и остановилась у отца, который в то время продолжал еще вести у

нас, в Обществе, свой оперный класс, сокращенный до минимума. Комиссаржевский имел квартиру при Обществе, в которой и поселилась его дочь. Ей был отгорожен уголок, обставленный бутафорскими театральными вещами и мебелью. Скрываясь от всех, она, под собственный аккомпанемент гитары, вполголоса напевала грустные цыганские романсы о погибшей любви, измене и страданиях женского сердца.

К ней мы и обратились за помощью в один из критических моментов нашей театральной жизни, прося ее заменить одну из заболевших артисток в очередном спектакле Охотничьего клуба. Я играл с новоиспеченной любительницей довольно изящную одноактную пьесу Гнедича "Горящие письма"86. Это было первое и весьма успешное сценическое выступление в Москве будущей знаменитости.

К сожалению, в самом разгаре этого сезона стряслось несчастье: все помещение Охотничьего клуба сгорело. Наши спектакли прекратились87.

В ожидании отделки нового, более роскошного помещения клуба мы остались не у дел и должны были содержать себя своими собственными спектаклями, за свой риск и страх.

Первая режиссерская работ в драме

"Плоды просвещения" Нам посчастливилось получить только что оконченную тогда пьесу Льва Николаевича Толстого "Плоды просвещения". Она была написана им шутя, для домашнего спектакля, потом поставлена и сыграна в Ясной Поляне88. Все были убеждены, что пьесу не разрешат к публичному представлению. Нам удалось, однако, получить цензурное разрешение – для закрытого спектакля. Имя Толстого было настолько популярно, что его новая пьеса могла выдержать и это тяжелое условие.

Постановка "Плодов просвещения" была поручена мне и явилась моим первым режиссерским опытом в области драмы.

Пьеса Толстого представляет большие трудности для режиссера ввиду большого количества действующих лиц и сложности мизансцены. Я подошел к делу просто. То, что представлялось моему воображению, я по-прежнему показывал актерам, а они меня копировали. Там, где мне удавалось верно почувствовать, пьеса оживала; там, где я не шел дальше внешней выдумки, было мертво. Достоинство моей тогдашней работы заключалось в том, что я старался быть искренним и искал правды, а ложь, особенно театральную, ремесленную, изгонял. Я стал ненавидеть в театре театр и искал в нем живой, подлинной жизни, – не обыденной, конечно, а художественной.

Быть может, тогда я не умел еще делать различия между той

и другой правдой на сцене. Кроме того, я понимал их слишком внешне. Но и эта внешняя правда, которую я искал, помогла мне дать верную, интересную мизансцену, которая толкала к правде; правда дразнила чувство, а чувство вызывало творческую интуицию.

В этом спектакле, кроме того, мне помог случай, исключительно удачно распределивший роли между исполнителями. Большинство актеров были точно созданы для тех образов, которые они воплощали. В пьесе выведены аристократы, прислуга и мужики. Аристократов играли хорошо воспитанные люди, со светскими манерами, что так редко в театре; другие актеры оказались достаточно характерными для прислуги, а среди исполнителей мужиков был В. М. Лопатин (впоследствии вступивший в труппу нашего театра под псевдонимом Михайлова), брат известного философа Л. М.

Лопатина, тот самый любитель, который пленил Толстого исполнением мужика в домашнем спектакле у него в доме. Почувствовав хорошего актера, понимающего душу русского крестьянина, Толстой написал ему большую роль, вместо прежней, состоявшей из нескольких слов.

В постановке "Плодов просвещения" имели большой успех многие из будущих артистов Художественного театра: М. А. Самарова, М. П. Лилина, В. В. Лужский, В. М.

Михайлов, А. Р. Артем. Н. Г. Александров, А. А. Санин, а также, под псевдонимом Комина, В. Ф. Комиссаржевская89.

Этот спектакль научил меня и административной стороне режиссерского дела.

Нелегко подчинить себе группу актеров в минуту их нервного творческого напряжения. Наш организм капризен, причудлив, и надо уметь держать его в повиновении. Нужен режиссерский авторитет, которого в то время у меня еще не было. Но я побеждал товарищей своей фанатической любовью, трудоспособностью и строжайшим отношением к делу и прежде всего к себе самому. Первый, кого я штрафовал, был я сам. И это делалось с таким убеждением, что не казалось позой.

Опаздывание на репетиции, незнание роли, посторонние разговоры во время работы, выход из репетиционного зала без разрешения карались мною с ожесточением, так как я знал, что беспорядок в театре может дойти до той разнузданности, от которой я бежал из любительских спектаклей. Излишнее франтовство, особенно у женщин, изгонялось: оно не нужно для работы. Флирт преследовался.

"Серьезной любви – сколько угодно, она тянет ввысь. Стреляйтесь ради женщины, топитесь, умирайте! Но нельзя

допускать мелкого, поверхностного щекотания чувства; это создает атмосферу пошлости и тянет вниз". Так, по-пуритански, рассуждал я тогда.

Наша бедность не позволяла нам мечтать о роскоши прежних декораций, а ведь хорошие декорации для любителей – спасение. Сколько актерских грехов прикрывается живописью, которая легко придает всему спектаклю художественный оттенок! Недаром же так много актерских и режиссерских бездарностей усиленно прячутся на сцене за декорации, костюмы, красочные пятна, за стилизацию, кубизм, футуризм и другие "измы", с помощью которых стараются эпатировать неопытного и наивного зрителя. Наоборот, при плохих декорациях, которые не скрывают, а выставляют на первый план актера и режиссера, прятаться не за что, и нужно хорошо играть, надо рассчитывать только на то, что ценно в самой сущности произведения.

Мы честно старались передать то, что было так прекрасно написано Толстым, и откликались на все живое, что находили в пьесе, в роли, в мизансцене, в костюме, в декорациях, в себе самих, в партнерах, в случайностях спектакля. В тех местах, которые сами собой не почувствовались, было мертво и пусто, и там мы просто говорили в темпе, скользя по тексту, чтоб не задерживать хода спектакля.

Он имел совершенно исключительный успех и неоднократно повторялся, отчего материальные дела театра сильно поправились.

Польза этой работы была в том, что я нашел побочный ход к душе артиста – от внешнего к внутреннему, от тела к душе, от воплощения к переживанию, от формы к содержанию. Кроме того, я научился делать мизансцену, в которой само собой вскрывалось внутреннее зерно пьесы.

Хорошее новое в этом спектакле было лишь то, что не было допущено плохого старого.

Успех у себя самого

"Село Степанчиково" К началу следующего года был снят и отделан для Охотничьего клуба великолепный дом на Воздвиженке, где прежде помещалась московская городская дума. С открытием клуба мы возобновили наши очередные еженедельные спектакли для его членов; это давало нам средства, а для души, по примеру "Плодов просвещения", мы решили ставить показные спектакли, которые демонстрировали бы наши художественные достижения.

Для такого спектакля была выбрана моя инсценировка повести Достоевского "Село Степанчиково и его обитатели"90. Я решился приспособить ее к сцене, тем более что вдова покойного

писателя рассказала мне о том, что ее муж вначале готовил не повесть, а пьесу, но отказался от этого намерения потому, что хлопоты по проведению пьесы на сцену и получению цензурного разрешения для публичных спектаклей трудны, а Федор Михайлович нуждался в деньгах. Моя переделка повести была запрещена цензурой. Тогда, по совету опытных лиц, я изменил имена ролей, т. е. Фому Опискина назвал Фомой Оплевкиным, Обноскова – Отрепьевым, Мизинчикова – Пальчиковым и т. п. В таком виде пьеса была разрешена цензурой почти без помарок.

Роль дядюшки и вся пьеса "Село Степанчиково" имели для меня как артиста совершенно исключительное по важности значение,- и вот почему: в репертуаре артиста, среди большого количества сыгранных им ролей, попадается несколько таких, которые давно уже сами собой слагались в его человеческой природе. Стоит прикоснуться к такой роли, и она оживает без мук творчества, без исканий и почти без технической работы. Это происходит оттого, что душевный материал и оформляющие его процессы, благодаря случаю и совпадению, заблаговременно подготавливались самой жизнью. Роль и образ созданы органически – самой природой. Они вышли такими, какими могут быть; иными они быть не могут. Их так же трудно анализировать, как и свою собственную душу.

Такою ролью явился для меня дядюшка в "Селе Степанчикове". У меня с ним естественно произошло полное слияние, и были одни и те же взгляды, помыслы, желания. Когда мне говорили, что он наивный, недалекий человек, что он суетится зря, я этого не находил. По-моему, все, что волнует дядюшку, чрезвычайно важно с точки зрения человеческого благородства. Напротив, мне было стыдно за себя в этой роли, что я – старик! – влюбился в девочку. Да разве я ей пара?! Говорят, Фома – мошенник. Но если он действительно волнуется за меня и проводит ночи в молитве, если он учит меня для моего же блага, он представляется мне самоотверженным. Спросят: почему я не прогнал Фому? Да разве без него я мог бы справиться со всеми старухами, приживалками и дармоедами? Они бы загрызли меня!

Говорят, что в конце пьесы в дядюшке просыпается лев. Но я смотрю на это проще.

Он сделал то, что сделал бы всякий, кто любит. Вникая в жизнь пьесы, я не вижу иного исхода для дядюшки, как только тот, который он сам избрал. Словом, в пределах жизни пьесы я становился таким, как он. Постарайтесь понять это магическое для артиста слово: становиться. "Дразнить и схватывать походку и движенья", давать "платье и тело роли", говорит Гоголь, может и

второстепенный актер, но "схватить душу роли", стать художественным образом может только истинный талант. Если это так, то, значит, у меня есть талант, потому что в этой роли я стал дядюшкой, тогда как в других ролях я, в большей или меньшей степени,

"дразнил" (копировал, передразнивал) чужие или свои собственные образы.

Какое счастье хоть раз в жизни испытать то, что должен чувствовать и делать на сцене подлинный творец! Это состояние – рай для артиста, и я познал его в этой работе и, познав, не хотел уже мириться ни с чем иным в искусстве. Неужели же не существует технических средств для проникновения в артистический рай не случайно, а по своей воле? Только тогда, когда техника дойдет до этой возможности, наше актерское ремесло станет подлинным искусством. Но где и как искать средств и основ для создания такой техники?! Вот вопрос, который должен стать наиболее важным для истинного артиста.

Я не знаю, как я играл эту роль, я не берусь критиковать себя и оценивать, но я был счастлив подлинным артистическим счастьем, и меня не смутило то, что спектакль не имел материального успеха и сборов не делал.

Лишь отдельные лица оценили Достоевского на сцене так же, как и нашу работу над инсценировкой.

Знаменитый писатель-беллетрист Дмитрий Васильевич Григорович, товарищ и сверстник Достоевского и Тургенева, прибежал в экстазе за кулисы, крича, что после "Ревизора" сцена не видала таких ярких, красочных образов. Гений Достоевского захватил его и воскресил в нем воспоминания, о которых я, однако, умолчу, так как не считаю себя вправе их оглашать, раз что сам Григорович не нашел нужным это сделать.

Таким образом, в спектакле "Село Степанчиково" я сподобился познать истинные радости подлинного артиста-творца.

Знакомство с Л. Н. Толстым Приблизительно в это время наш любительский кружок, Общество искусства и литературы, играл несколько спектаклей в Туле91. Репетиции и другие приготовления к нашим гастролям происходили там же, в гостеприимном доме Николая Васильевича Давыдова, близкого друга Льва Николаевича Толстого92. Временно вся жизнь его дома приспособилась к театральным требованиям. В промежутках между репетициями происходили шумные обеды, во время которых одна веселая шутка сменялась другой. Сам, уже немолодой, хозяин превратился в школьника.

Однажды, в разгар веселья, в передней показалась фигура

человека в крестьянском тулупе. Вскоре в столовую вошел старик с длинной бородой, в валенках и серой блузе, подпоясанной ремнем. Его встретили общим радостным восклицанием. В первую минуту я не понял, что это был Л. Н. Толстой. Ни одна фотография, ни даже писанные с него портреты не могут передать того впечатления, которое получалось от его живого лица и фигуры. Разве можно передать на бумаге или на холсте глаза Л. Н. Толстого, которые пронизывали душу и точно зондировали ее! Это были глаза то острые, колючие, то мягкие, солнечные. Когда Толстой приглядывался к человеку, он становился неподвижным, сосредоточенным, пытливо проникал внутрь его и точно высасывал все, что было в нем скрытого – хорошего или плохого. В эти минуты глаза его прятались за нависшие брови, как солнце за тучу. В другие минуты Толстой по-детски откликался на шутку, заливался милым смехом, и глаза его становились веселыми и шутливыми, выходили из густых бровей и светили. Но вот кто-то высказал интересную мысль, – и Лев Николаевич первый приходил в восторг; он становился по-молодому экспансивным, юношески подвижным, и в его глазах блестели искры гениального художника.

В описываемый вечер моего первого знакомства с Толстым он был нежный, мягкий, спокойный, старчески приветливый и добрый. При его появлении дети вскочили со своих мест и окружили его тесным кольцом. Он знал всех по именам, по прозвищам, задавал каждому какие-то непонятные нам вопросы, касающиеся их интимной домашней жизни.

Нас, приезжих гостей, подвели к нему по очереди, и он каждого подержал за руку и позондировал глазами. Я чувствовал себя простреленным от этого взгляда.

Неожиданная встреча и знакомство с Толстым привели меня в состояние какого-то оцепенения. Я плохо сознавал, что происходило во мне и вокруг меня. Чтоб понять мое состояние, нужно представить себе, какое значение имел для нас Лев Николаевич.

При жизни его мы говорили: "Какое счастье жить в одно время с Толстым!" А когда становилось плохо на душе или в жизни и люди казались зверями, мы утешали себя мыслью, что там, в Ясной Поляне, живет он – Лев Толстой! – И снова хотелось жить.

Его посадили за обеденный стол против меня.

Должно быть, я был очень странен в этот момент, так как Лев Николаевич часто посматривал на меня с любопытством. Вдруг он наклонился ко мне и о чем-то спросил. Но я не мог сосредоточиться, чтобы понять его. Кругом смеялись, а я еще

больше конфузился.

Оказалось, что Толстой хотел знать, какую пьесу мы играем в Туле, а я не мог вспомнить ее названия. Мне помогли.

Лев Николаевич не знал пьесы Островского "Последняя жертва" и просто, публично, не стесняясь, признался в этом; он может открыто сознаться в том, что мы должны скрывать, чтоб не прослыть невеждами. Толстой имеет право забыть то, что обязан знать каждый простой смертный.

"Напомните мне ее содержание", – сказал он.

Все затихли в ожидании моего рассказа, а я, как ученик, проваливающийся на экзамене, не мог найти ни одного слова, чтобы начать рассказ. Напрасны были мои попытки, они возбуждали только смех веселой компании. Мой сосед оказался не храбрее меня. Его корявый рассказ тоже вызвал смех. Пришлось самому хозяину дома, Николаю Васильевичу Давыдову, исполнить просьбу Л. Н. Толстого.

Сконфуженный провалом, я замер и лишь исподтишка, виновато осмеливался смотреть на великого человека.

В это время подавали жаркое.

"Лев Николаевич! Не хотите ли кусочек мяса?" – дразнили взрослые и дети вегетарианца Толстого.

"Хочу!" – пошутил Лев Николаевич.

Тут со всех концов стола к нему полетели огромные куски говядины. При общем хохоте знаменитый вегетарианец отрезал крошечный кусочек мяса, стал жевать и, с трудом проглотив его, отложил вилку и ножик:

"Не могу есть труп! Это отрава! Бросьте мясо, и только тогда вы поймете, что такое хорошее расположение духа, свежая голова!" Попав на своего конька, Лев Николаевич начал развивать хорошо известное теперь читателям учение о вегетарианстве.

Толстой мог говорить на самую скучную тему, и в его устах она становилась интересной. Так, например, после обеда, в полутьме кабинета, за чашкой кофе, он в течение более часа рассказывал нам свой разговор с каким-то сектантом, вся религия которого основана на символах. Яблоня на фоне красного неба означает такое-то явление в жизни и предсказывает такую-то радость или горе, а темная ель на лунном небе означает совсем другое; полет птицы на фоне безоблачного неба или грозовой тучи означает новые предзнаменования и т. д. Надо удивляться памяти Толстого, который перечислял бесконечные приметы такого рода и заставлял какой-то внутренней силой слушать, с огромным напряжением и интересом, скучный по содержанию рассказ!

Потом мы заговорили о театре, желая похвастаться перед

Львом Николаевичем тем, что мы первые в Москве играли его "Плоды просвещения".

"Доставьте радость старику, освободите от запрета "Власть тьмы"93 и сыграйте!" – сказал он нам.

"И вы позволите нам ее играть?!" – воскликнули мы хором.

"Я никому не запрещаю играть мои пьесы", – ответил он.

Мы тут же стали распределять роли между членами нашей молодой любительской труппы. Тут же решался вопрос, кто и как будет ставить пьесу; мы уже поспешили пригласить Льва Николаевича приехать к нам на репетиции; кстати воспользовались его присутствием, чтобы решить, какой из вариантов четвертого акта нам надо играть, как их соединить между собой, чтобы помешать досадной остановке действия в самый кульминационный момент драмы. Мы наседали на Льва Николаевича с молодой энергией. Можно было подумать, что мы решаем спешное дело, что завтра же начинаются репетиции пьесы.

Сам Лев Николаевич, участвуя в этом преждевременном совещании, держал себя так просто и искренно, что скоро нам стало легко с ним. Его глаза, только что прятавшиеся под нависшими бровями, блестели теперь молодо, как у юноши.

"Вот что, – вдруг придумал Лев Николаевич и оживился от родившейся мысли,- вы напишите, как надо связать части, и дайте мне, а я обработаю, по вашему указанию".

Мой товарищ, к которому были обращены эти слова, смутился и, не сказав ни слова, спрятался за спину одного из стоявших около него. Лев Николаевич понял наше смущение и стал уверять нас, что в его предложении нет ничего неловкого и неисполнимого. Напротив, ему только окажут услугу, так как мы – специалисты.

Однако даже Толстому не удалось убедить нас в этом.

Прошло несколько лет, во время которых мне не пришлось встретиться с Львом Николаевичем.

Тем временем "Власть тьмы" была пропущена цензурой и сыграна по всей России.

Играли ее, конечно, как написано самим Толстым, без какого-либо соединения вариантов четвертого акта. Говорили, что Толстой смотрел во многих театрах свою пьесу, кое-чем был доволен, а кое-чем – нет.

Прошло еще некоторое время. Вдруг я получаю записку от одного из друзей Толстого, который сообщает мне, что Лев Николаевич хотел бы повидаться со мною. Я еду, он принимает меня в одной из интимных комнат своего московского дома. Оказалось, что Толстой был неудовлетворен спектаклями и самой

пьесой "Власть тьмы".

"Напомните мне, как вы хотели переделать четвертый акт. Я вам напишу, а вы сыграйте".

Толстой так просто сказал это, что я решился объяснить ему свой план. Мы говорили довольно долго, а рядом в комнате была его жена, Софья Андреевна.

Теперь на минуту станьте на ее место. Не забудьте, что она болезненно-ревниво относилась к своему гениальному мужу. Каково же ей было слышать, что какой-то молодой человек берет его пьесу и начинает его учить, как нужно писать. Ведь это же нахальство, если не знать всего, что произошло до этой минуты.

С. А. Толстая не выдержала. Она вбежала в комнату и накинулась на меня.

Признаюсь, мне порядочно досталось. Досталось бы и еще больше, если бы не дочь их, Марья Львовна, которая прибежала, чтоб успокоить мать. Во время всей этой сцены Лев Николаевич сидел неподвижно, теребя свою бороду. Он не вымолвил ни одного слова в мою защиту.

Когда же Софья Андреевна ушла, а я продолжал стоять в полном замешательстве, он приветливо улыбнулся мне, заметив:

"Не обращайте внимания! Она расстроена и нервна!" Потом, вернувшись к прежнему разговору, он продолжал:

"Итак, на чем же мы остановились?.." Помню еще случайную встречу с Львом Николаевичем Толстым в одном из переулков близ его дома. Это было в то время, когда он писал свою знаменитую статью против войны и военных. Я шел с знакомым, который хорошо знал Толстого. Мы встретили его. На этот раз я опять оробел, так как у него было очень строгое лицо и глаза его спрятались за густые нависшие брови. Сам он был нервен и раздражителен. Я шел почтительно сзади, прислушиваясь к его словам. С большим темпераментом и жаром он высказывал свое порицание узаконенному убийству человека. Словом, он говорил о том, что написал в своей знаменитой статье. Он обличал военных, их нравы с тем большей убедительностью, что в свое время он проделал не одну кампанию. Он говорил не на основании теории только, а на основании опыта.

Нависшие брови, горящие глаза, на которых, казалось, каждую минуту готовы были заблестеть слезы, строгий и вместе с тем взволнованно-страдающий голос.

Вдруг из-за угла скрещивающихся улиц, как раз навстречу нам, точно выросли из-под земли два конногвардейца в длинных солдатских шинелях, с блестящими касками, со звенящими шпорами и с шумно волочащимися саблями… Красивые, молодые, стройные, высокие фигуры, бодрые лица, мужественная,

выправленная, вышколенная походка, – они были великолепны. Толстой замер на полуслове и впился в них глазами, с полуоткрытым ртом и застывшими в незаконченном жесте руками. Лицо его светилось.

"Ха-ха! – вздохнул он на весь переулок. – Хорошо! Молодцы!" – И тут же с увлечением начал объяснять значение военной выправки. В эти минуты легко было узнать в нем старого опытного военного.

Прошло еще довольно много времени. Как-то, разбирая свой письменный стол, я нашел нераспечатанное письмо на мое имя. Когда я вскрыл его, оказалось, что письмо было от Толстого. Я так и обмер. На нескольких страницах он собственноручно писал обо всей эпопее духоборцев и просил принять участие в добывании средств на их вывоз из России. Как могло письмо заваляться и пролежать так долго в моем письменном столе – не понимаю до сих пор.

Я хотел лично объяснить Толстому этот случай и оправдать перед ним свое молчание.

Один мой знакомый, близкий к семье Толстого, предложил мне воспользоваться для этого временем, которое Толстой, по его просьбе, назначил для свидания с ним одному писателю. Он надеялся, что до или после этого свидания можно будет ненадолго провести меня к Толстому для аудиенции. К сожалению, увидеть его мне так и не удалось, потому что писатель задержал Льва Николаевича. Я не был при их разговоре, но мне рассказали, что происходило наверху, в комнате Льва Николаевича, в то время как я ждал своей очереди внизу.

Прежде всего, – рассказывал мне мой знакомый, – представьте себе две фигуры: с одной стороны, Лев Николаевич, а с другой – худой, изможденный писатель с длинными волосами, с большим отложным мягким воротником, без галстука, сидящий как на иголках и в течение целого часа говорящий вычурным языком с новоизобретенными словами о том, как он ищет и создает новое искусство. Фонтан иностранных слов, целый ряд цитат из всевозможных новых авторов, философия, обрывки стихотворений новой формации, иллюстрирующих новоизобретенные основы поэзии и искусства. Все это говорилось для того, чтобы нарисовать программу затеваемого ежемесячного журнала, в котором приглашался участвовать Толстой.

Лев Николаевич в течение чуть ли не часа внимательно и терпеливо слушал оратора, ходя по комнате от одного угла к другому. Иногда он останавливался и прокалывал собеседника своим взглядом. Потом отворачивался и, заложив руки за пояс, снова ходил по комнате, внимательно прислушиваясь. Наконец

писатель замолчал.

"Я все сказал!" – заключил он свою речь.

Толстой продолжал по-прежнему ходить и думать, а докладчик утирал пот и обмахивался платком. Молчание тянулось долго. Наконец Лев Николаевич остановился перед писателем и долго смотрел внутрь его души с серьезным, строгим лицом.

"Неопределэнно!" – сказал он, напирая на букву "э", как бы желая сказать этим:

"Чего ты мне, старому человеку, очки втираешь!" Сказав это, Толстой пошел к двери, отворил ее, сделал шаг через порог и снова повернулся к посетителю:

"Я всегда думал, что писатель пишет тогда, когда ему есть что сказать, когда у него созрело в голове то, что он переносит на бумагу. Но почему я должен писать для журнала непременно в марте или октябре, – этого я никогда не понимал".

После этих слов Толстой вышел.

Успех у публики

"Уриэль Акоста" Напомню содержание пьесы Гуцкова "Уриэль Акоста", которую поставило Общество искусства и литературы94. Философ-еврей Акоста написал кощунственную с точки зрения фанатиков-раввинов книгу. Во время праздника в саду у богача Манассе, дочь которого любит Акосту, являются раввины и проклинают еретика. С этой минуты Акоста становится отверженным. Чтобы очиститься, он должен публично отречься от своих идей и убеждений. Его учитель, невеста, мать, братья умоляют его покаяться.

После нечеловеческой внутренней борьбы в душе Акосты, философа и любовника, побеждает последний. Философ ради любви идет отрекаться от своих религиозных идей в синагогу. Но во время обряда снова идеи побеждают любовь. Акоста во всеуслышание подтверждает свою ересь, и толпа фанатиков-евреев бросается, чтоб растерзать преступника. В последний раз Акоста видится со своей невестой на ее свадьбе с другим, богачом. Но верная своей любви невеста уже выпила яд и умирает на руках всеми проклятого еретика. Акоста тоже лишает себя жизни. Двумя смертями любовь празднует свою победу.

В моем исполнении роли Акосты, наоборот, философ победил любовника. Все те места роли, которые требовали убеждения, твердости, мужественности, находили во мне духовный материал для своего выявления. Но в любовных сценах я, как всегда, впадал в дряблость, женственность и сентиментальность. Не смешно ли: человек большого роста, как я, с крепким сложением, с сильными руками и телом, с большим низким голосом, вдруг прибегает к

приемам слабенького оперного тенора женственного вида. Можно ли с такими данными, как у меня, смотреть в даль томными глазами, сентиментально-нежно любоваться своей возлюбленной, плакать! Да и вообще, что может быть на сцене хуже расчувствовавшегося или сладко улыбающегося мужчины!

Я не сознавал еще тогда, что есть мужественный лиризм, мужественная нежность и мечтательность, мужественная любовь и что сентиментализм – лишь плохой суррогат чувства. Я еще не понимал, что самый тенористый тенор, самая нежнейшая инженю-лирик должны прежде всего заботиться о том, чтоб их любовное чувство было крепко, мужественно. Чем нежнее и лиричнее любовь, тем яснее, крепче должна быть душевная краска, эту любовь характеризующая. Рыхлая сентиментальность не только у молодого мужчины, но и у юной здоровой девушки не соответствует ее молодой природе и создает диссонанс.

Вот почему любовные сцены роли пропали в моем исполнении. Но, на мое счастье, в пьесе их было немного. Волевые же места ее, в которых сказывалось стойкое убеждение философа, мне удавались, и если бы не следы оперности, оставшиеся еще в довольно значительной степени от прошлого, – было бы совсем прилично.

Обнаружился у меня, однако, еще один большой недостаток, который я не хотел признавать в себе. Я был не в ладу с текстом. Этот дефект не был для меня новостью, он давно уже стал проявлять себя. В ранние годы, как и теперь, он мешал мне отдаваться интуиции и вдохновению, заставляя меня неустанно следить за собой в то время, когда я стоял на подмостках. В моменты творческого подъема память может изменить мне и оборвать непрерывную подачу словесного текста. А если это случится, – беда: остановка, прозрачное белое пятно на экране памяти и… паника. Эта зависимость от текста при неуверенности в своей памяти – необходимость в каждую данную минуту контролировать ее сознанием – лишает меня возможности отдаваться моментам творческого подъема с полной свободой и непосредственностью. Когда я выхожу из этой зависимости, как, например, в молчаливых паузах или во время показывания роли на репетициях без заученного текста, на слова, которые сами приходят мне в голову, – я могу раскрываться полностью и отдавать из души все, без остатка.

Как важно для артиста иметь хорошую память. Зачем бессмысленным зубрением в гимназии натрудили мне мою память!

Пусть молодые артисты берегут и развивают ее, так как она имеет большое значение во все моменты творчества, особенно же

в минуты наивысшего подъема артистического напряжения.

Под влиянием мейнингенцев, мы возлагали больший, чем было нужно, расчет на внешнюю сторону постановки, главным образом на костюмы, историческую, музейную верность эпохе и особенно на народные сцены, которые в то время составляли главную новость в театре. Со свойственным мне тогда деспотизмом, не считаясь ни с чем, я забрал все в свои режиссерские руки и распоряжался актерами, как манекенами. За исключением отдельных лиц, вроде, талантливого В. В. Лужского95 и Г. С. Бурджалова96, ставших известными артистами Московского Художественного театра, талантливого А. А. Санина и Н. А. Попова97, ставших хорошими режиссерами, и кое-кого еще, – остальные любительские силы, которыми я располагал, сами требовали для себя этого режиссерского деспотизма. У кого нет таланта, того приходится подвергать простой муштровке, одевать по своему вкусу и заставлять действовать на сцене по воле режиссера. Бездарных же, особенно если им приходится давать большие роли, надо, для пользы спектакля, умышленно затушевывать. Для этого есть превосходные, как мне тогда казалось, средства, которые я изучил в совершенстве. Они, как ширмы, заслоняют то, что надо скрыть на сцене. Вот, например, во втором акте "Акосты", на празднике у Манассе, надо было прикрыть двух неталантливых любителей, которые вели большую сцену. Для этого я выбрал наиболее красивую даму и кавалера в самых ярких и богатых костюмах и выпустил их на самую высокую площадку, расположенную на видном месте.

Кавалер энергично ухаживал за дамой, а она кокетничала. Потом я придумал им целую сцену, которая отвлекала внимание зрителей от действующих на авансцене любителей. Только в местах, необходимых для экспозиции пьесы, я временно укрощал статистов, чтобы дать возможность зрителям прослушать необходимые слова. Не правда ли, как просто? Конечно, режиссера за такие приемы бранили. Но лучше принять на себя вину за чрезмерное старание, чем сознаться в несостоятельности своей труппы.

Кроме того, для успеха пьесы и ее исполнителей необходимы ударные места, соответствующие кульминационным моментам пьесы. Если нельзя создать их силами самих артистов, приходится прибегать к помощи режиссера. И на этот случай у меня было выработано много разных приемов.

Так, например, в "Уриэле Акосте" есть два момента, которые непременно должны запечатлеться в памяти зрителей. Первый из этих моментов – проклятие Акосты, во втором акте, во время праздника у Манассе. Второй – отречение Акосты в синагоге, в

четвертом акте. Одна сцена, так сказать, светского, другая – народного характера. Для первой сцены мне нужны были красивые светские женщины, молодые люди (некрасивых и неуклюжих я укрывал под характерным гримом и костюмом); для второй ударной сцены, народной – молодые, горячие студенты, которых приходилось бы даже удерживать от возможного членовредительства по отношению ко мне, Акосте.

Когда во втором акте пьесы открылась декорация сада с массой нагороженных площадок, дававших разнообразные возможности для сценической группировки, и зритель увидал целый букет красавиц и красавцев в великолепных костюмах, зрительный зал ахнул. Лакеи разносили вина и сласти, кавалеры ухаживали за дамами с чопорными поклонами эпохи, дамы кокетничали, закатывая глазки, и прикрывались веерами, музыка играла; одни танцевали, другие составляли живописные группы. Проходил хозяин со стариками и именитыми гостями, которых с почетом принимали и усаживали. Являлся и сам Акоста, но все гости понемногу и незаметно отходили от него. Пришла красавица Юдифь, дочь и хозяйка дома, и радостно подошла к еретику. Гул веселых праздничных голосов сливался с музыкой.

Вдруг, в разгар веселья, вдали послышался гнусавый зловещий трубный глас, писклявые рожки и пение басов. Праздник замер на мгновенье, потом все спуталось в беспорядке – началась паника. Тем временем снизу, на задней площадке балкона, появились страшные черные раввины. Слуги синагоги со свечами несли священные книги и свитки. На парадные костюмы поспешно набрасывали талесы, а на лоб привязывали ящички с заповедями. Черные слуги заботливо отвели всех от Акосты, начался страшный обряд проклятия. Но Акоста протестует, оправдывается, а молодая хозяйка бросается в любовном экстазе к проклятому и демонстративно объявляет о своей любви к нему. Совершился грех, кощунство. Все замерли и молча, смущенно стали расходиться. Постановка этой сцены сама по себе создавала настроение.

Режиссер работал за артиста.

Русский театр впервые увидал такую массовую сцену, в которой все било на большой театральный успех. Нельзя описать того, что делалось после этого акта в зрительном зале. Мужья, жены, братья, сестры, отцы и матери, поклонники и знакомые наших красавиц-статисток и статистов бросались к рампе и с криками, доходившими до рева, с маханием платками и ломаньем стульев заставляли без конца подымать занавес и выходить на сцену всех участвующих.

Вторая, народная сцена была сделана совсем иначе, в расчете

на впечатление иного характера. После религиозной церемонии в синагоге, после пения и публичного допроса, кающийся Акоста выходил на возвышение среди толпы, чтобы читать отречение. Он сперва заикался, потом останавливался и наконец, не выдержав пытки, падал в обморок. Его подымали, приводили в чувство и, поддерживая, заставляли в полусознательном состоянии дочитывать акт отречения. Но брат Акосты, сжалившись над ним, крикнул из толпы, что мать их скончалась, а невеста его Юдифь посватана за другого. Поняв, что любовные и материнские путы спали с его души, Акоста-философ вновь воспрянул, выпрямился во весь рост и, подобно Галилею, крикнул на весь мир:

"А все-таки она вертится!" Как ни удерживали толпу, чтобы она не прикасалась к проклятому, – что, по религиозному верованию, считалось опасным, – все присутствующие при новом кощунстве Акосты бросились на него и стали рвать его на части. Летели вверх куски разорванной одежды; Акоста падал, исчезая в толпе с глаз зрителей, и вновь вскакивал, доминируя над толпой и выкрикивая новые кощунственные слова.

Скажу по опыту этого спектакля: страшно в такую минуту стоять среди разъяренной толпы. Это был кульминационный момент пьесы, ее наивысший подъем. Толпа несла меня на своих волнах со страшной энергией, не давая мне времени выставлять свои душевные буфера. Мне кажется, что благодаря толпе я хорошо играл эту сцену и достигал высот подлинного трагического пафоса.

Совсем не то происходило во мне в третьем действии.

Там тоже был большой трагический подъем, но его я должен был совершить один, без посторонней помощи. Снова при приближении к нему мои душевные буфера выставились вперед, упираясь в творческую цель и не давая приблизиться к ней. Снова внутренние сомнения тормозили стремительность порыва, и я не мог ринуться вперед без оглядки в сверхсознательную область трагического. В эту минуту я был в положении купальщика, готовящегося броситься в холодную воду. Я чувствовал себя тенором без верхнего "до".

Постановка "Акосты" с большими народными сценами а 1а мейнингенцы наделала шуму и привлекла внимание всей Москвы. О наших спектаклях заговорили, мы прославились и как бы взяли патент на народные сцены.

Дела Общества поправились. Члены и артисты его, отчаявшиеся было в успехе, опять поверили в него и решили остаться в кружке.

Увлечение режиссерскими задачами

"Польский еврей" Следующей постановкой Общества

искусства и литературы была пьеса Эркмана-Шатриана "Польский еврей"98.

Есть пьесы, которые интересны сами по себе. Но есть другие, которые можно сделать интересными, если режиссер найдет оригинальный подход к ним. Вот, например, если я расскажу вам фабулу "Польского еврея", – будет скучно. Но если я возьму самую основу пьесы и на ней, точно по канве, разошью всевозможные узоры режиссерской фантазии, – пьеса оживет и станет интересной.

Я выбрал для постановки именно эту пьесу, а не другую, не потому, что она мне понравилась в подлиннике, а потому, что я полюбил ее в том плане постановки, который мне мерещился. И теперь я буду рассказывать о ней не так, как она написана, а так, как она была поставлена в Обществе искусства и литературы.

Представьте себе уютный интерьер в доме бургомистра, в горах, в пограничном местечке Эльзаса. Топится печь, весело горит лампа, за ужином в рождественскую ночь собрались: дочь бургомистра, ее жених – офицер пограничной стражи, лесничий, еще какой-то горец. На дворе буря, вой ветра. Рамы в окнах колышатся, дребезжат стекла, и в щели пробивается свист ветра, от которого ноет душа. Но компания веселится; распевают песни, курят, едят, пьют и балагурят. Один особенно сильный порыв ветра испугал собравшихся и заставил их вспомнить такую же бурю несколько лет тому назад: тогда среди воя ветра почудился звон высокого колокольчика. Кто-то ехал. Еще несколько минут – и звонок зазвучал близко, сразу остановился. Потом отворилась дверь, и на пороге показалась огромная фигура закутанного в шубу человека.

"Мир вам!" – сказал вошедший.

Это был один из богатых польских евреев, которые часто проезжают в тех местах.

Сбросив шубу, он распоясался и положил на стол тяжелый кушак, в котором зазвенело золото. Отогревшись и переждав бурю, еврей уехал. На следующий день его лошади и экипаж были найдены в горах, а сам он бесследно исчез…

Подивившись в сотый раз этому странному происшествию, веселая компания снова принялась за вино и песни. Пришел бургомистр, хозяин дома, веселье росло под аккомпанемент порывов ветра, в вое которого опять почудился звон высокого колокольчика… Кто-то ехал. Еще несколько минут – и звонок зазвучал близко, сразу остановился. Потом отворилась дверь, и на пороге, как тогда, несколько лет тому назад, появилась большая фигура закутанного в шубу человека.

"Мир вам!" – сказал вошедший. Сбросив шубу, он

распоясался, положил тяжелый кушак, в котором зазвенело золото. Присутствующие замерли. Бургомистр грохнулся об пол.

Второй акт изображает большую комнату в доме бургомистра. День свадьбы дочери с офицером пограничной стражи. Домашние уже в церкви, откуда доносится звон колокола. Один бургомистр остался дома, – он все хворает после пережитого тогда испуга. Пришел жених проведать и развлечь его. Среди разговоров бургомистр насторожился. В звоне церкви ему чудился тонкий, сверлящий голову, серебристый звук колокольчика. И действительно, как будто вдали звенел звонок… А может быть, это только казалось. Нет! Слышен колокольчик… Нет! Ничего не слышно…

Чтобы утешить больного, офицер стал уверять его, что скоро убийца будет найден, так как полиции удалось наконец напасть на след его… Приходят из церкви, собираются гости на свадьбу, является нотариус, подруги невесты, пришли музыканты. Обряд совершился, все поздравляют молодых, отца, друг друга. Начала играть музыка. Бал в самом разгаре. Но вот все яснее и яснее, в созвучии с оркестром, слышится звон колокольчика. Он все резче пробивает звук оркестра, все шире расплывается, точно вбирает в себя все остальные звуки, и наконец кричит один, до боли пронзительно, сверля голову, уши и мозг. Обезумевший бургомистр, желая заглушить колокольчик, умоляет, чтобы оркестр играл громче. Он бросается к первой попавшейся женщине и начинает вертеться в безумном танце. Он поет вместе с оркестром, но колокольчик звучит все сильнее, гуще и пронзительнее. Все заметили безумие бургомистра, перестали танцевать, стали жаться по стенам, а он все кружится в бешеном танце.

Третий акт – мансарда с покатым потолком, лестница снизу за перегородкой. На задней стене – окна, почти на уровне пола, со ставнями-жалюзи, из щелей которых видна темная ночь. Между окон огромная кровать, поставленная посреди комнаты, от задней стены, на зрителя. Задом к публике, по рампе, стоит мебель – стол, скамьи, комод, печь. Темно. Снизу доносятся веселые свадебные песни, музыка, звонкие молодые голоса, пьяные крики. По лестнице идет много людей с веселым говором. Это провожают со свечами отца невесты – бургомистра, который устал и хочет спать. Общие приветствия, прощанье. Толпа удаляется, а бледный, измученный бургомистр бросается к двери, чтоб запереть ее. Потом он садится в изнеможении, а снизу опять несется шум и звон посуды, среди которого можно, пожалуй, различить назойливый звук зловещего колокольчика. С тоской и волнением прислушиваясь к нему, бургомистр спешит раздеться,

лечь, чтобы забыться во сне.

Он тушит свечу, но в темноте с новой силой начинается целая музыкальная симфония из всевозможных страшных звуков. Слуховая галлюцинация, в которой перемешивается веселое пение, музыка, незаметно переходящая из свадебной песни в погребальный мотив; веселые голоса и возгласы молодых, перемешивающиеся с мрачными загробными голосами пьяниц; звон кружек и посуды, временами напоминающий церковный колокол.

И через все звуки, точно лейтмотив симфонии, пронизывается, то мучительно и назойливо, то победоносно и угрожающе, зловещий колокольчик. При его звуках бургомистр стонет в темноте и произносит какие-то восклицания. Очевидно, он мечется, так как кровать трещит и что-то падает, – должно быть, стул, который он толкнул. Но вот среди комнаты, там, где кровать, появляются синевато-серые блики от какого-то света. Он то незаметно усиливается, то незаметно гаснет.

Постепенно, под аккомпанемент слуховых галлюцинаций, вырисовывается фигура какого-то человека. У него опущенная голова с седыми, свисающими вниз волосами.

Руки его связаны, и, когда он шевелит ими, слышится звон, похожий на железные цепи колодников. За спиной его столб с какой-то надписью. Можно подумать, что это позорный столб, а перед ним прикованный цепями преступник. Свет растет, становится серее, зеленее. Он распространяется по задней стене и делается зловещим фоном для каких-то черных существ, призрачных силуэтов, расположившихся по рампе, спиною к публике. Посреди – там, где был стол, – сидит на возвышении большой, полный человек в черной мантии, в шляпе, напоминающей судейскую. По бокам его – несколько таких же фигур в более низких шляпах. Направо – там, где был комод, – из-за кафедры вытянулась по направлению к преступнику худая змеевидная фигура в мантии, а налево – там, где печь, – облокотясь о кафедру, скорбно закрыв рукой глаза, неподвижно стоит защитник – тоже в черной мантии и шапочке. Допрос подсудимого производился точно в бреду, шепотом, беспрерывно меняющимся ритмом. Преступник все ниже опускает голову. Он отказывается отвечать.

Но вот из-за угла, где висит платье, вырастает длинная, тонкая фигура; она подымается по стене, ползет по потолку, спускается вниз, над подсудимым, и смотрит на него в упор. Это – гипнотизер. Теперь преступник принужден поднять голову, и зритель узнает в изможденном, старом, похудевшем лице – бургомистра.

Под чарами гипноза, плача, останавливаясь, поминутно обрывая речь, начинает он свои показания. На вопрос прокурора, вытянувшегося в его сторону, что он сделал с убитым и ограбленным польским евреем, преступник снова упирается и не хочет говорить. Тогда подымается буря новых кошмарных звуков; на сцене постепенно темнеет, а там, за стеклами двери, выходящей на лестницу, разгорается пунцово-красное пламя. Бургомистр в бреду принимает это осветившееся сзади окно лестницы за кузнечный горн и бежит к нему, чтобы протиснуть огромное тело убитого еврея в узкое жерло раскаленной печи и сжечь в огне все следы преступления. Он сжег их, а вместе с ними и свою душу. Все исчезло. За окнами, в щелях ставней, видны были красные лучи восходящего солнца. Они пробивались в комнату, а снизу все еще доносились веселые пьяные крики пирующих на свадьбе. Весельчаки шумно подымались по лестнице в мансарду, чтобы будить хозяина, так как на дворе уже день. Стук в дверь. Ответа нет. Смеются и снова стучат; и снова нет ответа. Удивляются, потом пугаются, разбивают стекло, входят и застают бургомистра – мертвым.

Превращение комнаты в судилище совершалось почти незаметно и производило настолько кошмарное впечатление, что почти на всех спектаклях нервные дамы выходили из залы, а некоторые падали в обморок, чем я, изобретатель трюка, очень гордился! В то время как публика, смотря в нашу сторону, пугалась кошмара, я со сцены наблюдал совсем иную картину. Артисты-любители, среди которых были солидные люди и даже важный гражданский генерал, ползли в темноте по полу на животе, торопясь к своим местам, чтобы не быть застигнутыми светом. Многие из них опаздывали и подталкивали друг друга сзади. Это было так смешно, что рассеивало меня перед драматической сценой. Я закрывал глаза и думал: "Вот она, сцена! Отсюда – смех, оттуда – страх!" Я люблю придумывать в театре чертовщину. Я радуюсь, когда мне удается найти трюк, который обманывает зрителя. В области фантастики сцена может сделать еще многое.

Она не дала и половины того, что возможно. Признаюсь, что одной из причин постановки был трюк последнего акта, который казался мне интересным на сцене. Я не ошибся – он имел успех. Вызывали. Кого? Меня. За что? За режиссерство или актерство? Мне было приятно думать, что за последнее, и я относил вызовы к моей хорошей игре. Значит, – я трагик, так как это роль из репертуара таких великих артистов, как Ирвинг99, Барнай, Поль Муне100 и др.

Теперь, оглядываясь назад, я думаю, что я играл не совсем плохо. Интерес к пьесе и роли рос, но этот интерес создавался не самой психологией, не жизнью человеческого духа роли, а внешней фабулой. Кто же убил? Вот загадка, которая интриговала зрителей и требовала решения. Были и необходимые для трагедии кульминационные моменты, – например, в финале первого акта, при неожиданном падении в обморок, в финале второго акта, при бешеном танце, и в третьем акте, в самом сильном моменте трюка. Кто же создал эти сильные моменты подъема – режиссер своей постановкой или актер своей игрой? Конечно, режиссер, и потому лавры спектакля принадлежали ему гораздо больше, чем актеру.

Эта постановка была для меня как бы новым уроком, на котором я учился извне, режиссерскими трюками, помогать актеру. А кроме того я учился на ней искусству четко выявлять фабулу пьесы, ее внешнее действие. Нередко в театрах мы смотрим пьесу, не понимая ясно последовательности событий и зависимости их друг от друга.

А это первое, что должно быть вычеканено в пьесе, потому что без этого трудно говорить о внутренней ее стороне. Но и тут был один большой минус, касающийся актеров. Наши любители не владели речью, так же как и я сам. Нам сильно доставалось за это от знатоков, которые рекомендовали нам учиться говорить у лучших актеров других театров, но мы инстинктивно чего-то боялись и рассуждали так:

"Лучше мы будем говорить неясно, только не так, как говорят все другие актеры на сцене. Они либо кокетничают словами и любуются переливами своего голоса, либо торжественно вещают. Пусть нас научат говорить просто, возвышенно, красиво, музыкально, но без всяких голосовых фиоритур, актерского пафоса и фортелей сценической дикции. Того же мы хотим в движениях и действиях. Пусть они скромны, недостаточно выразительны, мало сценичны – в актерском смысле, – но зато они не фальшивы и по-человечески просты. Мы ненавидим театральность в театре, но любим сценичное на сцене. Это огромная разница".

Этот спектакль до некоторой степени убедил меня в том, что я начинаю уметь играть, но еще не самую трагедию, а подход к ней. Подобно тенору без "до", я был трагиком без высшего момента трагического подъема. В эти минуты мне нужна была помощь режиссера, которую я получил в этой постановке от сценического трюка.

На этом спектакле я хоть и не пошел вперед, но и не попятился назад. Я утвердился в хорошем новом, приобретенном раньше.

Опыты с заправскими актерами В поисках себе помощника, который мог бы разделить со мной труд по управлению будущим театральным делом, в поисках артистов для пополнения своего ядра любителей я обратился к заправским актерам и антрепренерам. С этой целью я стал пробовать ставить спектакли с профессиональными актерами.

В одном из подмосковных дачных театров я взялся режиссировать "Ревизора" Гоголя101.

Кто не знает, как играется "Ревизор"? Все было на своем месте: и диван, и стул, и каждая мелочь. Репетиция бойко началась и катилась так, что казалось, люди сотни раз играли вместе подготовляемый спектакль. Ни одной интонации, ни одного штриха от себя. Все однажды и навсегда зафиксировано гоголевским штампом, против которого он так энергично протестовал в своем "Предуведомлении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует "Ревизора" и в известном письме о постановке этой комедии. Я нарочно не останавливал актеров, а по окончании первого акта наговорил им массу комплиментов и заключил свою речь к ним признанием в том, что мне ничего не остается больше, как придти на спектакль и аплодировать, так как все готово. Если же артисты хотят играть другого, т. е. гоголевского "Ревизора", то надо начинать все сначала, с "азов". Артисты захотели именно такой работы, и я самонадеянно взялся за нее.

"В таком случае, начнем! – сказал я, входя на сцену. – Этот диван стоит налево; перенесите его направо! Входная дверь направо; делайте ее посередине! Вы начинали акт на диване? Переходите в обратную сторону, на кресло!" Так распоряжался я тогда с заправскими артистами со свойственным мне в то время деспотизмом.

"Теперь играйте пьесу с начала и с новыми мизансценами!" – командовал я. Но растерянные актеры с удивленными лицами недоумевали, куда каждый из них должен сесть или идти.

"А как же дальше?" – терялся один. "А куда же я иду теперь?" – недоумевал другой. "А как же я скажу эту фразу?" – обращался

ко мне третий, потеряв всякий апломб, точно превратившись в простого любителя.

Теперь, без всякой почвы под ногами, они отдались мне целиком, и я начал управлять актерами совершенно так же, как управлял любителями. Это не нравилось, и между мной и ими точно пробежала черная кошка.

Спектакль прошел плохо, так как актеры не имели времени отстать от старого и усвоить новое. Я их ничему не научил, а только разладил. Напротив, они меня научили многому. Я узнал на себе, что значат актерские сплетни, извод, насмешки.

Я понял также, что разрушать вековые традиции гораздо легче, чем создавать новые.

Таким образом, мой первый опыт с заправскими актерами не может считаться удачным.

Вторая моя проба оказалась лучше. Один очень известный в то время антрепренер, человек большого таланта, интуиции, опыта, пригласил меня поставить в огромном театре Солодовникова нашумевшую тогда пьесу Гауптмана "Ганнеле"102. Эта постановка готовилась ко времени коронации Николая II. Задача – ответственная, так как мою работу будут смотреть и оценивать не только москвичи, не только провинциалы, но и иностранцы. Кроме возможности показать себя перед широкой публикой, у меня была еще скрытая цель – познакомиться в работе с прославленным антрепренером.

Уж не он ли тот директор, которого я искал?

Дело происходило великим постом, когда в Москву, на актерскую биржу, съезжались артисты со всех концов провинции для составления и подписания новых контрактов на будущий сезон. Меня пригласили на просмотр артистов для набираемой труппы. В назначенное время я явился по данному мне адресу и очутился в только что освободившемся магазине, из которого наскоро выехал прогоревший торговец. Сор, хлам, бумага, поломанные полки и ящики, старый диван с обломанными ручками и спинкой, несколько таких же кресел, старые рекламы галантерейных товаров, витая лестница наверх, а там – низкий чулан с грязным оконцем, с массой старых коробок, с низким потолком, о который я стукался головой. Здесь, на ящиках, сидели мой будущий антрепренер со своим помощником. К ним приходили снизу какие-то люди, бедные, оборванные, нечистоплотные, и к ним обращались "на ты".

"Подыми, покажи ногу,- говорил помощник какой-то молоденькой девушке. – Держись прямо!.. Повернись".

Сконфуженная девушка снимала шубу в нетопленной конуре и старалась держаться как можно прямее.

"Голос есть?"

"Я драматическая, я не пою…" "Запиши ее в нищих", – решал антрепренер.

"Можно и в проституток", – заступался помощник, внося ее в список жилиц приюта по пьесе.

Молодая актриса слегка кивнула головой и вышла. Стали вызывать следующих, но я остановил, закрыл дверь и попросил объяснения.

"Простите меня, – начал я, насколько мог осторожнее и ласковее, – я не в силах продолжать эту работу. Как вы думаете, можно ли заниматься искусством и эстетикой в коровнике? Или эстетика имеет свои требования, которые нельзя не выполнять хотя бы в самом минимальном размере? Ведь без этого эстетика перестает быть эстетикой. Вот самое минимальное требование не только ее, но самой примитивной культуры: чистота. Велите вымести всю эту гадость, вышвырнуть негодное, вымыть полы и окна, отопить помещение, поставить самые дешевые венские стулья, самый простой стол, покрытый скатертью, а на него – чернильницу и перья, чтоб можно было писать на столе, а не на стене, как сейчас. Когда это будет сделано, я с большим воодушевлением займусь очень интересным для меня делом, а теперь я не могу, потому что меня тошнит. И еще условие: вы – директор того учреждения, которое должно просвещать общество. А актеры – ваши ближайшие культурные помощники. Будем же помнить это и будем разговаривать с ними не как с проститутками и рабами, а как с теми лицами, которые достойны носить высокое звание. Если мои слова вас не обидели, а, напротив, вдохновили к созданию чистого, хорошего дела, дайте мне вашу руку и простимся до следующего раза. Если же мое обращение вас оскорбило, то простимся навсегда".

Я не ошибся в антрепренере. Он был чуткий, порядочный человек. Мои слова его сконфузили, он растерялся и проговорил, ударив себя по лбу:

"Как же я, старый дурак, не понимал этого раньше?!" Он обнял меня, и мы простились.

К следующему разу помещение было вытоплено и блестело от чистоты. И низ и верх были обставлены так, как обставляются дворцовые комнаты в оперетках. Роскошные портьеры, расписанные театральным трафаретом, золотая бахрома, золотые и серебряные стулья, бархатные и шелковые скатерти, бутафорские картонные вазы, такие же часы на столах, ковры, вода и стаканы, пепельницы и приготовленный чай для артистов. Верхняя комната превратилась в настоящий кабинет директора.

Изумленные таким превращением актеры торопились снять

свои шубы, привести себя в порядок, пригладиться, причесаться и держать себя так, как привыкли на сцене в ролях испанских грандов. Бонтон этой гостиной получился совсем особого рода. Но, тем не менее, цель была достигнута, и можно было говорить с людьми по-человечески.

Работа закипела, все были в хорошем настроении, все сулило какое-то необычайное новое дело актерам, уставшим и измотавшимся от театральных безобразий в провинции. По-видимому, я становился популярным. Казалось, что каждый хотел это выразить в своем обращении со мной. Театр, который был снят с следующей недели, задерживал начало работ, – начали репетировать в этом временном помещении.

Первое, что я сделал, вызубрил наизусть имена, отчества и фамилии всех актеров.

Каково же было удивление третьестепенного актера или простого статиста, когда его, быть может, впервые при всех назвали по имени, отчеству и фамилии! Ведь раньше к нему обращались, как к рабу, и говорили: "Эй, ты, слушай!" Это был подкуп с моей стороны. Против него не устоял никто из артистов, и они, в свою очередь, стали обращаться со мной с особой изысканностью.

Репетиции начались с новой для всех манерой работать. На этот раз, после урока с "Ревизором", я был осторожнее, и все шло как нельзя лучше на радость мою и антрепренера. Он осыпал меня комплиментами за мое якобы необыкновенное уменье обращаться с людьми. Все это уменье заключалось лишь в том, что я к ним относился, как ко всем людям.

Прошла неделя. Солодовниковский театр освободился, мы перешли в него и снова нашли там грязь, холод и запущенность. Актерам снова пришлось толкаться по коридорам в ожидании своего выхода, а от нечего делать пускаться в сплетни и пересуды. Дисциплина сразу упала, мы даже жалели о покинутом магазине. Чтобы спасти положение, пришлось снова делать "coup d'etat" {"государственный переворот" (франц.); в данном случае – решительная мера. (Ред.)}. Я отменил одну из репетиций, уехал из театра и просил передать антрепренеру, что повторяю все то, что говорил ему при аналогичном случае в грязном магазине, превращенном им в дворцовые комнаты. Прошло несколько дней, и я снова получил повестку на репетицию. На этот раз театр был отоплен, вычищен, вымыт. Мне была приготовлена и обставлена с опереточным богатством хорошая комната, актерам было устроено фойе – мужское и дамское, – но, по исконной привычке всех театров, далеко не все из актеров догадались снять шляпы, а атмосфера кулис, по-видимому, отравляла их теми ужасными

актерскими привычками и распущенностью, с которыми я боролся и которые мешали подходить к делу с чистыми руками и открытым сердцем. Тогда я придумал такой трюк. Пьесу начинал очень известный и заслуженный артист, бывшая провинциальная знаменитость, – он играл небольшую роль. Тайно от всех я обратился к нему и просил его умышленно нарушить дисциплину, т. е. выйти на сцену в шубе, шапке, ботиках, с палкой в руке и начать бормотать роль, как это делается в некоторых театрах. Далее я просил его почтительно разрешить мне, молодому любителю, сделать ему, заслуженному артисту, чрезвычайно строгий выговор и закончить его приказанием снять шубу, шляпу и ботики, репетировать во весь тон и говорить роль наизусть, без тетрадки. Заслуженный артист был настолько интеллигентен и умен, что согласился на мою просьбу. Все было выполнено, как задумано. Я сделал ему замечание вежливо, но уверенно, громко и с сознанием своего права. При этом, вероятно, каждый из присутствующих артистов подумал: "Если молодой режиссер позволяет себе разговаривать так с заслуженным почтенным артистом, то что же он сделает с нами, никому не известными актерами, если мы его ослушаемся?" Больше всего смутило их то, что с пятой репетиции я требовал полного знания роли и не допускал подсматривания в тетрадку. Все подтянулись, и к следующему разу все роли были выучены.

После моего второго "coup d'etat" удалось наладить репетиции и в самом театре.

Но беда в том, что антрепренер на радостях запил и стал себя держать более, чем надо, развязно. Появился и еще один нетрезвый; под сомнением у меня был еще и третий. И снова дело начинало накреняться и сползать вниз. Я чувствовал, что нужен третий "coup d'etat". Пришлось снова прервать репетицию, извиниться перед актерами за погубленный вечер и уехать домой. Молчаливая обида всегда таинственнее и страшней. В тот же вечер я послал антрепренеру решительный отказ от той чести, которой он меня удостоил, и категорически заявил, что при таких условиях, т. е. при допущении пьянства самим антрепренером, я ни в каком случае не могу продолжать дела. Я знал, что ему некуда податься: он истратил на новое дело почти все свое состояние, у него были долги, и, кроме того, ему не к кому было обратиться. Мне рассказывали, что антрепренер прибег к помощи медицины и ко всем известным в науке средствам, чтобы протрезвиться, остановить начавшийся запой и привести себя в должный вид. Чистый, приглаженный, раздушенный, он явился ко мне с визитом и клялся всем, что только приходило ему в голову, что случившееся не повторится. Я тотчас же согласился и вечером

был на репетиции.

В пьесе "Ганнеле" вначале изображается жизнь нищих и проституток в каком-то приюте. Эта жизнь нарисована автором правдиво и до натурализма ярко. Со второго акта тон пьесы совершенно изменяется. Натурализм переходит в фантастику. Ганнеле, умиравшая в первом акте, во втором прощается с телом, с реальной жизнью и переходит в вечность, которая и изображается на сцене. Ее товарищи по приюту, грубые нищие, становятся тенями этих же нищих и превращаются в нежных, ласковых, добрых, меняя грубое отношение к Ганнеле на любовное. Сама умершая превращается в сказочную царевну и лежит в стеклянном гробу.

Репетиция должна была начаться с этой сцены, и я, придя в театр задолго до начала, ломал себе голову, как мне превратить реальных людей в их собственные тени. Сцена была еще не освещена; где-то, из-за какой-то декорации, падал довольно яркий луч синеватого света на пол, создавая таинственное освещение и лишь намекая на присутствие стен комнаты. Все остальное тонуло в темноте. Актеры собирались на репетицию, сходились на сцене, разговаривали, нередко попадая в блик света; при этом продольные, длинные тени от них ложились по полу и лезли на стены и потолок. И когда они двигались, их тела казались силуэтами, а тени их бежали, сходились, расходились, соединялись, разъединялись, спутывались, а сами актеры терялись среди них и казались такими же тенями. Эврика! Нашел! Оставалось только заметить, как и где положен забытый бережок со светом, так как на сцене очень часто явившуюся случайность не удается повторить. Позвав электротехника, я записал с ним все: и силу света, и силу лампы, отметил особым знаком бережок, который валялся на полу, очертил на полу место, где он лежал. В дополнение к найденному трюку надо было найти соответствующую игру для актеров. Но это было уже легко, так как световой эффект подсказывал все остальное. Я научил их говорить и двигаться так, как это происходит в наших сонных видениях или при болезненно-повышенной температуре, в бреду, когда кто-то точно шепчет нам на ухо какие-то слова… Остановка на оборванном слове… длинная пауза… – и все закачалось… словно дышит… Опять медленная, обрывчатая, с частыми ударными словами речь – повышающаяся и понижающаяся хроматическая гамма… И снова пауза, замирание, неожиданный шепот… медленное, монотонное покачивание стоящей на месте, прилипшей к полу толпы тенеобразных нищих. Шевелящиеся по стене и потолку тени. Вдруг неожиданно резкое открытие входной двери с шумящим блоком, сильный скрип щеколды…

Резкий, визгливый голос вошедшей нищей, какой чудится нам при сильном жаре, от какого-то внутреннего толчка:

"Вот и морозец на дворе!" – провизжал этот голос, точно сердечная боль, пронизывающая человека насквозь. Все вдруг встрепенулось и так же резко заметалось во все стороны. Тени забегали, все перемешалось, как при головокружении. И опять все постепенно успокаивалось, застывало, останавливалось, шатаясь, и наступала длинная томительная пауза… А потом чей-то мягкий полушепот стонал со слезами:

"Ганнеле! Га-а-аннеле!" Сильное хроматическое поднятие вверх какого-то вздоха, а затем резкое хроматическое падение интонации вниз – безнадежный шепот:

"Ганнеле умерла!.." Толпа теней зашевелилась, слышны нежные девичьи и старческие всхлипывания и стоны…

В это время в самой отдаленной уборной певец-тенор, на самой высоченной ноте, кричал светлым голосом:

"Сте-е-е-кля-я-я-нны-ы-ы-й гро-о-о-б не-е-су-у-т!.." Его голос колебался, так как кричавшего трясли за плечи мелким трясением.

После нескольких минут отдаленного, едва слышного в зале крика мистического вестника тени заметались по всей комнате, повторяя шепотом ту же фразу, но с выделением всех свистящих, шипящих и сонорных согласных:

"Ссстеклллянннный гррроб нннесссут!" Этот свист и шип, начавшийся тихо, усиливался и сгущался при беспорядочном движении толпы. Потом он приближался, т. е. переходил из отдаленной уборной на сцену, за кулисы, где с таким же шипом и свистом начинали говорить все статисты.

Когда они доводили этот свист и шип до форте, вступал весь хор. За хором вступали все рабочие и некоторые из оркестра, которые любезно захотели нам помочь. Получился в результате грандиозный шип, в соединении с каким-то кошмарным, головокружительным движением теней. В это время посередине сцены появился ярко освещенный стеклянный гроб с лежащей в нем Ганнеле в костюме сказочной принцессы. Другая Ганнеле оставалась на первом плане в костюме нищей и, как труп, лежала неподвижно. С появлением гроба все постепенно затихало в блаженном созерцании и возвращалось к неподвижности и медленному качанию призраков. Огромная пауза.

В этот момент, непонятно откуда, чей-то пьяный бас не громко, но ясно и отчетливо, проговорил на густых низких нотах, совсем просто, без всякого пафоса, точно звуковая галлюцинация сквозь сон:

"Стеклянный гроб несут!" Мы вздрогнули, как от

электричества, пробежавшего по нашим нервам. Я, антрепренер и еще несколько чутких людей, сидевших в театре, вскочили от испуга и заметались. Антрепренер бежал уже ко мне:

"Что это было? Гениально! Надо заметить! Надо оставить! Надо повторить!" И мы с антрепренером бросились на сцену, чтобы расцеловать нового гения, который создал такой сверхчеловеческий эффект. Этим гением оказался совершенно пьяный помощник режиссера. Бедняга, который уже слышал, что в новом предприятии пить строжайше запрещается, поняв, что он выдал себя, бежал из театра от страха. И как мы ни старались вернуть этот эффект, как ни напаивал его антрепренер, он не решался являться на сцену в пьяном виде и всегда приходил с тех пор трезвым, что лишало его возможности повторить минуту вдохновения.

Отчаявшись в нем, антрепренер нашел октаву из церковного хора. Пробовали его в трезвом виде. Не вышло. Антрепренер стал его напаивать. Звук оказался хорошим, но он никак не мог попасть вовремя, опаздывая спьяна или говоря совсем неподходящие слова. Кстати с ним стал напиваться и сам антрепренер. Заметив это, я решительно протестовал против гениального мазка. Антрепренер согласился, но пить не перестал и сказался больным. Я сделал вид, что поверил его мнимой болезни, но предупредил всех его близких, чтоб "больным" в театр его не посылали.

Тем временем бедный больной, говорят, кричал на весь дом, что он пьет для искусства и что никто, кроме него, не выполнит гениального мазка.

"Отелло" Следующей нашей постановкой была трагедия "Отелло"103. Но прежде чем говорить об этой постановке, я должен вспомнить о тех впечатлениях, которые повлияли на мое решение играть выбранную роль. Эти впечатления были огромны и чрезвычайно важны для меня не только по отношению к тому моменту, когда я играл роль Отелло, но и по отношению ко всей моей дальнейшей художественной жизни.

Москва была осчастливлена приездом короля трагиков – знаменитого Томазо Сальвини (отца)104. Он со своей труппой играл почти весь пост в Большом театре.

Давали "Отелло".

Вначале я холодно отнесся к гастролеру. По-видимому, он и не намеревался на первых порах слишком сильно обращать на себя внимание. Иначе, конечно, он сумел бы это сделать одним гениальным мазком, как это и случилось в следующей сцене – в сцене Сената. Начало этой картины не принесло ничего нового, разве только то, что я разглядел фигуру, костюм и грим

Сальвини. Не скажу, чтобы они были чем-нибудь замечательны. Костюм его мне не нравился ни тогда, ни после. Грим… да, по-моему, никакого грима и не было. Было лицо самого гения, которое, кто знает, быть может, и не нужно закрывать гримом. Большие, торчащие вперед усы Сальвини, его парик, слишком париковатый; чересчур громадная, тяжелая, почти толстая фигура; торчащие на животе большие восточные кинжалы, которые толстили его, особенно тогда, когда он сверху надевал мавританский плащ с капюшоном. Все это было мало типично для внешности солдата Отелло.

Но…

Сальвини подошел к возвышению дожей, подумал, сосредоточился и, незаметно для нас, взял в свои руки всю толпу Большого театра. Казалось, что он это сделал одним жестом, – протянул, не смотря, руку в публику, загреб всех в свою ладонь и держал в ней, точно муравьев, в течение всего спектакля. Сожмет кулак – смерть; раскроет, дохнет теплом – блаженство. Мы были уже в его власти, навсегда, на всю жизнь. Мы уже поняли, кто этот гений, какой он и чего от него надо ждать…

Я не стану описывать здесь, как исполнял Сальвини роль Отелло, раскрывая перед нами все богатство ее внутреннего содержания и постепенно проводя нас по всем ступеням той лестницы, по которой Отелло спускается в адское пекло своей ревности. В театральной литературе сохранилось достаточно записей, по которым можно восстановить этот необычайный в своей простоте и ясности, этот прекрасный и огромный образ – Сальвини-Отелло. Скажу только, что для меня тогда же стало несомненным: Отелло – Сальвини – это монумент, памятник, воплощающий в себе какой-то неизменный закон.

Поэт сказал: "Надо творить навеки, однажды и навсегда!" Сальвини творил именно так: "навеки, однажды и навсегда".

Но странно, почему, когда я смотрел Сальвини, я вспомнил о Росси, о великих русских актерах, которых я видел тогда? Я чувствовал, что между ними есть что-то общее, родственное, хорошо мне знакомое, что я встречаю только в очень больших артистах. Что это?

Я ломал себе голову, но ответа не находил.

И подобно тому, как я наблюдал в свое время за Кронеком и мейнингенцами, стараясь узнать их в их закулисной жизни, – я хотел знать все, что делает там, за кулисами, Сальвини, и потому я расспрашивал, кого мог.

Отношение Сальвини к своему артистическому долгу было трогательно. В день спектакля он с утра волновался, ел умеренно и после дневной еды уединялся и уже никого не принимал.

Спектакль начинался в восемь часов, а Сальвини приезжал в театр к пяти, т. е. за три часа до начала спектакля. Он шел в уборную, снимал шубу и отправлялся бродить по сцене. Если кто подходил к нему, он болтал, потом отходил, задумывался о чем-то, молча стоял и снова запирался в уборной. Через некоторое время он снова выходил в гримировальной куртке или пеньюаре; побродив по сцене, попробовав свой голос на какой-то фразе, сделав несколько жестов, приноровившись к какому-то приему, нужному ему для роли, Сальвини снова уходил в уборную и там клал на лицо общий тон мавра и наклеивал бороду. Изменив себя не только внешне, но, по-видимому, и внутренне, он снова выходил на сцену более легкой, молодой походкой. Там собирались рабочие и начинали ставить декорацию.

Сальвини говорил с ними.

Кто знает, может быть, он представлял себе в это время, что он находится среди своих солдат, которые строят баррикады или фортификации для защиты от врага. Его сильная фигура, генеральская поза, внимательные глаза как будто бы подтверждали это предположение. И снова Сальвини уходил в уборную и возвращался из нее уже в парике и в нижнем халате Отелло, потом с кушаком и ятаганом, потом с повязкой на голове и наконец в полном облачении генерала Отелло. И с каждым его приходом казалось, что он не только гримировал лицо и одевал тело, но и приготовлял соответствующим образом свою душу, постепенно устанавливая общее самочувствие.

Он влезал в кожу и тело Отелло с помощью какого-то важного подготовительного туалета своей артистической души.

Такая подготовительная работа к каждому спектаклю необходима была этому гению после много сот раз сыгранной роли, после того как он готовил роль чуть ли не десять лет. Недаром он признавался, что только после сотого или двухсотого спектакля он понял, что такое образ Отелло и как можно хорошо его сыграть.

Эти сведения о Сальвини и произвели на меня то огромное впечатление, которое положило свою печать на всю мою дальнейшую художественную жизнь.

С тех пор как я видел Сальвини, мечта о роли Отелло уже не переставала жить во мне. Но когда я, во время одного из путешествий, посетил Венецию, – желание играть мавра сделалось почти непреодолимым. Плавая в гондоле по каналам, я уже знал, что буду играть любимую роль в ближайшем сезоне.

С утра до ночи мы с женой бегали по музеям Венеции и искали старинные вещи, зарисовывали костюмы с фресок, покупали отдельные части обстановки, парчу, шитье и даже

мебель.

Во время того же путешествия мне пришлось быть в Париже. Там произошла одна случайная встреча, о которой я должен рассказать.

В одном из летних ресторанов Парижа я увидел Красавца-араба в национальном костюме и познакомился с ним. Через полчаса я уже угощал обедом своего нового друга в отдельном кабинете. Узнав, что я интересуюсь его костюмом, араб снял свою верхнюю одежду, чтобы я мог сделать с нее выкройку. Я заимствовал также от него несколько поз, которые показались мне типичными. Потом я изучал его движения. Вернувшись к себе в номер гостиницы, я полночи простоял перед зеркалом, надевая на себя всевозможные простыни и полотенца, чтобы вылепить из себя стройного мавра с быстрыми поворотами головы, движениями рук и тела, точно у насторожившейся лани, плавную, царственную поступь и плоские кисти рук, обращенные ладонями в сторону собеседника.

После этой встречи образ Отелло стал двоиться в моем представлении между Сальвини и новым знакомым – красавцем-арабом.

По возвращении в Москву я начал налаживать спектакль "Отелло". Но мне не везло.

Одно препятствие сменялось другим. Прежде всего захворала жена, и роль Дездемоны пришлось передать другой любительнице; но она нехорошо повела себя – зазналась, и потому я должен был, в наказание, отстранить ее.

"Лучше я испорчу спектакль, чем допущу актерские капризы в нашем чистом деле".

Пришлось передать роль очень милой барышне, никогда не бывшей на сцене, только потому, что ее внешность подходила к образу.

"Эта, по крайней мере, будет работать и слушаться", – рассуждал я с присущим мне тогда деспотизмом.

Несмотря на некоторый успех, который мы имели тогда у публики, наше Общество было очень бедно, так как новое увлечение – роскошь обстановки – съедало все доходы. В то время у нас не было даже денег на содержание своего помещения.

Репетиции происходили в моей квартире, в той единственной небольшой комнате, которую я мог уделить Обществу искусства и литературы. "В тесноте, да не в обиде!" "Все к лучшему! Тем чище будет атмосфера нашего маленького кружка!" Репетиции продолжались ежедневно до трех-четырех часов ночи. Комнаты моей небольшой квартиры обкуривались актерами. Надо было ежедневно устраивать чай.

Это утомляло горничную, она ворчала; но все эти неприятности мы, вместе с больной женой, переносили безропотно, – лишь бы не распалось наше дело.

По правде говоря, пьеса не разошлась между членами нашей труппы. Не было Яго, хотя перепробованы были все, кто был в Обществе. Пришлось пригласить опытного артиста со стороны. Он, подобно Дездемоне, лишь внешне подошел к роли: хорошее лицо, зловещий голос, глаза. Но он был до отчаяния мало гибок и совершенно лишен мимики, что делало его лицо мертвым.

"Будем вывертываться!" – говорил я, не без режиссерской самонадеянности.

Пьеса начиналась с отдаленного боя башенных часов. Эти звуки, столь банальные теперь, производили в свое время впечатление. Вдали слышался плеск весел (мы изобрели и этот звук), плыла гондола, останавливалась, гремели цепи, которыми ее привязывали к венецианской раскрашенной свае, гондола плавно покачивалась на воде. Отелло и Яго начинали свою сцену, сидя в лодке; потом выходили из нее под колоннаду дома, устроенную наподобие венецианского палаццо дожей. В сцене тревоги Брабанцио оживал весь дом, распахивались окна, из них смотрели сонные фигуры, сбегалась стража, слуги облачались на ходу в латы, надевали оружие и бежали вдогонку за похитителем Дездемоны. Одни усаживались в переполненную народом гондолу и плыли под мост, другие бежали через мост, возвращались за чем-то забытым и снова бежали. Похищению белой аристократки чернокожим придавалось в нашей постановке большое значение.

"Представьте себе, что из дворца великого князя какой-нибудь татарин или персюк похитил бы молодую великую княжну. Что бы делалось в Москве!" – сказал мне один мало интеллигентный зритель, смотревший пьесу.

В Сенате дож сидел на своем традиционном месте, в чепце и золотой шляпе. Все сенаторы в черных шапочках, с парчовыми широкими полосами через плечо; с огромными драгоценными пуговицами величиной с куриное яйцо. Присутствующие на заседании сидели в черных масках. Любопытный штрих постановки: несмотря на явную нелепость присутствия посторонних на ночном заседании, я не мог отказаться от этой детали, записанной мною во время наших скитаний по Венеции; нужды нет, что она не нужна была в пьесе!

Как я произносил знаменитый рассказ Отелло перед Сенатом? Никак. Я просто рассказывал. Ведь я не признавал тогда художественной лепки слова, речи. Мне был важнее внешний образ. Грим не удался, но фигура казалась удачной. Отравленный

в Париже моим восточным другом, я копировал его. Удивительно, что, несмотря на костюмную роль, я не отдался чарам оперного баритона. Образ Сальвини не подпускал меня к нему. Кроме того, характерность Востока оградила меня от прежних дурных привычек. Я настолько усвоил порывистость движений араба, плывущую поступь, плоскую ладонь, что даже не всегда мог удерживаться от этих движений в своей частной жизни. Они сами собой прорывались у меня. Отмечу еще типичную для того времени подробность режиссерской постановки и трюк, прикрывающий недостатки актеров.

Финал сцены в Сенате. Сенаторы разошлись; Отелло, Дездемона, Брабанцио – тоже.

Остались слуги, которые тушили огни, да Яго, точно мышь, притаившийся в черном углу. Полная темнота, при двух тусклых фонарях служителей, давала возможность скрыть застывшее лицо исполнителя роли Яго. И в то же время в темноте его прекрасный голос звучал еще лучше и казался еще более зловещим. Одним ударом убиты два зайца: и скрыт недостаток, и показаны хорошие данные актера.

Режиссер помогал актеру тем, что прятал его.

На Кипре была также новость по тому времени.

Начать с того, что Кипр – совсем не Венеция, как его обыкновенно изображают в театре. Кипр – Турция. Он населен не европейцами, а турками. Поэтому участвующие в народной сцене были одеты турками.

Не следует забывать, что Отелло приехал на остров, где только что было потушено восстание. Одна искра – и все вновь вспыхнет. Турки косятся на победителей.

Венецианцы не привыкли церемониться; они и теперь не стеснялись и вели себя, как дома: веселились, пьянствовали в каком-то домике, вроде турецкой кофейни, которая была построена на самой авансцене, посреди ее, на углу двух узких восточных улиц, которые шли в гору, в самую глубину сцены, – одна налево, а другая направо. Из кофейни раздавались заунывные звуки зурны и других восточных инструментов; там пели, танцевали, оттуда доносились пьяные голоса. А турки группами ходили мимо по улице и косились на европейцев-развратников, держа за пазухой нож.

Чувствуя такую атмосферу, Яго задумал план интриги в гораздо более крупном масштабе, чем обыкновенно изображается на сцене. Дело не в том только, чтобы поссорить между собой двух офицеров, вставших ему на пути. Задача более крупная – сделать их виновниками нового восстания острова. Яго знает, что довольно искры для того, чтобы вспыхнул бунт. Простую драку

двух пьяных он раздувает в событие, бегая сам и посылая Родриго кричать по улицам о том, что случилось. И он добился своего. Толпы вновь восставших кипрян уже крадутся по двум сходящимся на авансцене улицам к веселому дому, чтобы ринуться на недавних победителей и уничтожить их. Ятаганы, кривые сабли, палки торчат и блестят над головами турок.

Венецианцы выстроились на авансцене – спинами к зрителю – в ожидании нападения.

Наконец обе подкрадывающиеся толпы бросились с обеих сторон на венецианцев, и начался бой, в самую гущу которого ворвался бесстрашный Отелло, с огромным широким мечом, которым он точно рассекал толпу. Вот здесь, в самом горниле смерти, можно было оценить его боевые способности и отвагу. Можно оценить и сатанинский замысел Яго.

Не мудрено, что проступок Кассио, вызвавший такие катастрофические последствия, показался Отелло огромным. Понятно, что и суд над ним был строгим, наказание – суровым. Теперь завязка пьесы подготовлена режиссером в широком масштабе. Он, пока мог, помогал актеру своей постановкой.

Начиная с третьего акта никакой режиссерский трюк невозможен. Тут дело в актере, на которого и падает вся ответственность. Однако, если у меня не хватило простой выдержки и внутренней разработки рисунка для трагической сцены третьего акта "Акосты", где надо было показать внутреннюю борьбу убеждения с чувством, философа с любовником, то откуда же мне было взять гораздо более трудную технику для Отелло, где все построено на математической постепенности в развитии чувства ревности, начиная с спокойного состояния, через едва заметное зарождение и развитие страсти до самых вершин ее. Шутка сказать – провести нарастающую линию ревности от детской доверчивости Отелло в первом акте – к моменту первого сомнения и зарождения самой страсти, и далее вести ее с неумолимой последовательностью по всем ступеням развития до ее апогея, т. е. до звериного безумия. А после, когда невинность жертвы стала несомненной, сбросить чувство с вершины вниз, в пропасть отчаяния, в пекло раскаяния. Все это я, глупец, надеялся провести с помощью одной интуиции. Конечно, кроме безумного напряжения, душевного и физического истощения, выжимания из себя трагического чувства, я ничего не мог добиться. В бессильных потугах я потерял даже то малое, что добыл в других ролях, чем я как будто начал владеть со времен "Горькой судьбины". Не было ни выдержки, ни сдерживания темперамента, ни распределения красок, – одна лишь потуга мышц, надрывание голоса, всего организма, выставленные во всех

направлениях душевные буфера для самозащиты от непосильных задач, которые я сам себе поставил в связи с впечатлением от Сальвини и требованиями, выросшими из них.

Надо быть справедливым. В первой половине пьесы у меня были не плохие места.

Например, первая сцена третьего акта с Яго, в которой он вкладывает в душу Отелло первые сомнения; сцена с платком Дездемоны и проч. На это хватало моей техники, голосовых данных, опыта и уменья; но дальше, чувствуя свое бессилие, я думал только о необходимых усилениях и вызывал тем напряжение мышц. Здесь был такой же хаос в мыслях и самочувствии, с каким я познакомился в роли Петра в "Не так живи, как хочется". О систематическом и постепенном нарастании чувства не могло быть и речи. Хуже всего обстояло дело с голосом, наиболее тонким органом, не терпящим напряжения. Еще на репетициях он неоднократно делал предостережения.

Его хватало лишь на первые полтора-два акта, а после он осипал так, что приходилось прекращать репетиции на несколько дней, пока доктор не поправит порчи. Тут только, столкнувшись с реальной действительностью, я понял, что для трагедии необходимо что-то знать, уметь, иначе – просто не кончишь спектакля.

Все дело в голосе, – решил я, – он поставлен у меня для пения, а я его переставляю для драмы. Доля правды в этом была, так как мой голос был загнан внутрь, и я так сжимал диафрагму и глотку, что звук не мог резонировать.

Репетиции были временно приостановлены. С присущим мне тогда упорством, я принялся вновь за пение; считая себя достаточно опытным певцом, я сам изобрел для себя систему постановки голоса для драмы и, надо признаться, добился недурных результатов. Не то, чтобы голос мой стал больше, но мне было легче говорить, и я, хоть и с большим трудом, мог заканчивать не только акты, но и всю пьесу. Это был успех не только для данной роли, но и для моей техники на будущее время.

Труд, который я нес на себе тогда, был огромен и непосилен. После проведенной репетиции я должен был ложиться, и у меня делалось сердцебиение и удушье, вроде астмы. Спектакль становился мукой, но мне нельзя было его отменить, так как расходы на постановку выросли до больших размеров и настоятельно требовали покрытия их, иначе пришлось бы ликвидировать все дело, – больше ведь неоткуда было брать деньги. Кроме того, мое самолюбие как актера и режиссера страдало. Я же настоял на этом спектакле и продолжал

настаивать на нем, когда более опытные, чем я, люди отговаривали меня от необдуманной затеи. Искусство мстило за себя, театр учил упрямца и наказывал за самонадеянность. Это был полезный для меня урок. "Нет! – думал я, лежа на кровати, с сердцебиением и одышкой после репетиции. – Это не искусство! Сальвини мне в отцы годится, но он не раскисает от спектакля, хотя играет в огромном помещении Большого театра, а я не могу провести репетиции даже в маленькой комнате. И на нее у меня не хватает голоса и нервов… Худею, как от серьезной болезни… Как же я буду играть спектакль! И чорт меня дернул его затеять!.. Нет, совсем не так приятно играть трагедию, как мне казалось раньше!" Еще неудача. На генеральной репетиции, в самом сильном месте сцены с Яго, я распорол ему кинжалом руку; полилась кровь из раны; репетиция остановилась. Но всего досаднее было то, что, несмотря на смертоносность моей игры, публика осталась совершенно холодной к моему Отелло. Это больше всего обижало меня. Будь большое впечатление от игры и порань я при том другого в запальчивости, – сказали бы, что я так сильно играл, что не мог сдержать темперамента. Это нехорошо, но все-таки лестно для артиста – иметь такой темперамент, который нельзя сдержать. Но я холодно искалечил человека; не моя игра, а человеческая кровь произвела впечатление. Это было обидно. К тому же несчастие со всей убедительностью указывало на отсутствие необходимой выдержки. О происшествии разнеслись слухи по городу, весть о нем попала в газеты. Это дразнило публику и, вероятно, заставляло ожидать большего, чем я мог дать.

Спектакль не имел успеха105. И прекрасная внешняя обстановка не помогла. Ее даже мало заметили, – потому ли, что после "Акосты" сценическая роскошь стала приедаться, потому ли, что обстановка хороша и нужна только тогда, когда есть главное: сами исполнители Отелло, Яго и Дездемоны. Ни одного из них не было, спектакль оказался нужным лишь для того, чтобы проучить мое упрямство, самомнение, непонимание основ искусства и его техники:

"Не берись раньше времени за роли, которые дай бог одолеть в конце своей сценической карьеры!" Я закаялся играть трагедию.

Но в Москву приехал знаменитый гастролер. Он играл Отелло, и на его спектаклях, как в публике, так и в прессе, помянули добрым словом и меня в роли Отелло.

Этого было довольно, чтоб во мне вновь забродили мечты о Гамлете, Макбете, короле Лире и обо всех непосильных для меня в то время ролях.

Явилась и еще одна причина, вызвавшая во мне прежние

мечтания. На один из спектаклей "Отелло" приехал сам Росси, о котором я уже подробно говорил раньше.

Знаменитый артист просидел весь спектакль от начала до конца; хлопал, как полагается по этике артистов, но за кулисы не пошел, а просил, по праву старшинства, приехать меня к нему. С душевным трепетом я явился к великому артисту. Это был обаятельный человек, прекрасно воспитанный, начитанный и образованный. Он, конечно, все сразу понял – и замысел постановки, и турецкий Кипр, и трюк в темноте для Яго, но все это не очень удивило и не восхитило его.

Он – против красочных пятен декорации, костюмов и самой постановки, так как они слишком сильно привлекают внимание публики и отвлекают ее от актера.

"Все эти побрякушки нужны там, где нет актера. Красивый широкий костюм хорошо прикрывает убогое тело, внутри которого не бьется артистическое сердце. Он нужен для бездарностей, но вы в этом не нуждаетесь, – в красивой, витиеватой форме, с изящной дикцией и движением руки подсластил готовящуюся мне пилюлю Росси.- Яго – артист не вашего театра, – продолжал он, – Дездемона e bella {красива (итал.).}, но о ней еще рано судить: она, вероятно, недавно начала ходить по подмосткам.

Остаетесь вы…"

Великий артист задумался.

"Бог дал вам все для сцены, для Отелло, для всего шекспировского репертуара. (Сердце у меня екнуло при этих словах.) Теперь за вами дело. Нужно искусство. Оно придет, конечно…" Сказав настоящую правду, он тотчас же стал украшать ее комплиментами.

"Но где и как учиться искусству, у кого?" – выпытывал я.

"Мт-а! Если рядом с вами нет великого мастера, которому можно довериться, я вам могу рекомендовать только одного учителя", – ответил мне великий артист.

"Кого же? Кто это?" – набросился я.

"Вы сами", – закончил он знакомым жестом из роли Кина.

Меня смутило то, что, несмотря на мои реплики, он ничего не сказал мне о моем толковании роли. Но потом, когда я стал более беспристрастно судить себя, я понял, что Росси не мог сказать ничего другого. Не только он, но и я в конце концов не понимал, каково мое толкование роли и что было от меня, а что от великого Сальвини. Вернее, все сводилось к тому, чтоб доиграть спектакль, не надорваться, выжать из себя трагизм, произвести на зрителя хоть какое-нибудь впечатление, иметь успех, не оскандалиться… Можно ли ждать от певца, который

кричит благим матом, до потери голоса и чувства, чтобы он давал тонкие нюансы в своем пении, чтобы он художественно толковал исполняемые им романсы или арии?

Все идет в одну силу, в одну краску, как у маляров, которые красят заборы. Как далеко им до художника, который умеет тончайшими соединениями красок и линий говорить о своих сверхсознательных ощущениях!.. Так и мне было далеко до истинного художника-артиста, который может выдержанно, спокойно выявлять перед толпой толкование созданной им роли. Для этого мало простого таланта и природных данных, а надо еще – уменье, техника и искусство. Это и сказал мне Росси, и больше этого он мне, конечно, ничего сказать не мог. То же сказал мне и опыт, и личная практика в назидание для будущей моей работы.

Но главное – то, что я начал понимать, как далеко мне до трагика, и в частности до великого Сальвини.

Туринский замок После того как я ожегся на "Отелло", мне было уже страшно приниматься за трагедию; а без испанских сапогов и средневековых мечей становилось скучно жить.

Поэтому я решил попытать свои силы в комедии. Вот чем объясняется постановка шекспировской "Много шума из ничего".

Впрочем, была и еще причина, покаюсь в ней.

Во время заграничного путешествия по Италии мы с женой случайно набрели в Туринском парке на ворота средневекового замка. Он был построен для выставки по историческим образцам средневековья. Нам с шумом опустили мост через ров с водой, отворили со скрипом ворота, и мы, точно во сне, очутились в феодальном городке.

Узкие улицы, дома с колоннадой, под навесом которой проходили пешие; площадь, оригинальный собор, закоулки с бассейнами для воды, огромный замок самого феодала, окруженный своим особым рвом, со спускающимся мостом. Весь город расписан яркими итальянскими фресками. У входных ворот кордегардия, вооруженные солдаты, бойницы с лестницами, ходами и отверстиями для ружей и пищалей. Весь городок обнесен зубчатой стеной, по которой ходит караульный. По городу разгуливают толпы людей – горожан, пажей, купцов, которые живут постоянно в этом фантастическом городе и ходят в средневековых костюмах. Мясные, зеленные и фруктовые лавки тянутся по всем улицам, а там, наверху, из окон дома какого-то придворного торчат на палке средневековые трусы и трико, проветриваясь в душном воздухе улицы. Когда вы идете мимо оружейной лавки, вы оглушены стуком кузнечного молота и вас обдает жаром огня. Идет мрачный патер с босым монахом,

подпоясанным веревкой и с бритой маковкой на голове. Уличный певец поет серенаду.

Кокотка зазывает в средневековую гостиницу, где на вертеле, в огромном камине, жарится целый баран. "Замок пуст, так как герцог выехал со всей своей семьей", – объяснил нам начальник кордегардии. Вот его казармы, вот малая кухня для солдат, большая кухня для самого феодала, с огромным быком на вертеле, подвешенным к потолку. Вот столовая с двухместным троном феодала и его жены, с досками на высоких козлах вместо столов; вот внутренний двор, из которого видны на самом верхнем этаже балкона охотничьи соколы. Мы были и в тронном зале, с портретами предков по стенам и с надписями, поучительными изречениями в виде длинных белых языков, точно выходящих изо рта. В спальне – большой образ. Он отворяется как дверь и ведет в узенький коридор; оттуда попадаешь в башенку; там одна круглая комната с громадной кроватью с балдахином, с каменными холодными стенами, увешанными бантиками, цветами, записочками, свитками из разноцветного папируса; висит трико, шпага, плащ. Здесь живет пажик. Мы прошли и в церковь, побывали и в келье у патера. После этого обхода я понял, что значит, когда в шекспировских пьесах, изображающих жизнь, еще близкую к средневековью, говорят: "Пошлите за священником…" – и через минуту он уже благословляет. Это потому, что священник живет тут же. А если пройти коридор и попасть в домовую церковь, – через несколько минут можно и обвенчаться. Кто побывал в этом замке, тот почувствовал Средние века.

Я решил поселиться на некоторое время в феодальном городке и на всю жизнь набраться впечатлений от него. К сожалению, посторонним не разрешалось там ночевать, и потому мы остались до тех пор, пока, перед закрытием главных ворот, нас не попросили уйти.

Опьяненный виденным, я стал искать пьесу для того, чтобы использовать превосходный живописный материал для постановки. Мне нужна была не постановка для пьесы, а, наоборот, пьеса для постановки. Вот с какими намерениями я перелистывал всего Шекспира, и мне показалось, что мои постановочные замыслы лучше всего втискиваются в пьесу "Много шума из ничего". Я не подумал только об одном: подходит ли мне, громадному человеку, роль бойкого, легкого, остроумного весельчака-балагура. Я задумался об этом только тогда, когда уже начались репетиции.

"Двух Бенедиктов из вас можно сделать, – сказал мне кто-то, – но одного – никак!" Куда мне было девать самого себя в этой

роли, так как все во мне мешало ей!

После долгих мук, казалось, я нашел недурной выход, вернее – компромисс. Я решил играть грубого рыцаря, который думает только о военных схватках и ненавидит женщин, особенно Беатрису. Он говорит ей дерзости с заранее обдуманным намерением. Я надеялся найти характерность образа во внешней военной грубости. К тому времени я начал уже любить скрывать себя за характерностью. Но, к сожалению, характерности я не нашел и потому опять попал в трясину оперных привычек, что случалось со мной всегда, когда я играл роли от своего лица.

С режиссерской стороны обстояло лучше. Пьеса хорошо втиснулась в мой средневековый замок. В нем я чувствовал себя как дома, все для меня было понятно.

Так, например: где жил, где интриговал приехавший герцог Дон Жуан со своей свитой? Да тут же, в феодальном городке, где они остановились в одном из домов.

Где происходили проделки Борахио и Конрадо? На узких улицах феодального городка.

Куда их повели? Рядом в переулок, к казармам, где творят правосудие Кисель и Клюква. А где венчали Клавдио? Где был скандал во время торжества? Теперь вы сами знаете, что там, в домовой церкви. А куда пошел Бенедикт вызывать Клавдио на дуэль? В тот же дом, где жил и Дон Жуан. А где был маскарад? Во внутреннем дворе, по всем крытым переходам его, в тронном зале, в столовой. Все ясно, естественно, уютно, под рукой, как было тогда.

Тогда я думал, что режиссер должен изучать и чувствовать бытовую сторону жизни, роли и пьесы для того, чтобы показывать ее зрителю и заставить его жить в бытовой обстановке, как у себя дома. Позднее я познал настоящий смысл так называемого реализма.

"Реализм кончается там, где начинается сверхсознание". Без реализма, доходящего порой до натурализма, не проникнешь в сферу сверхсознательного. Если не заживет тело, не поверит и душа. Но об этом в свое время. Пока довольно и того, что я понял необходимость посещать музеи, путешествовать, собирать книги, нужные для постановок, гравюры, картины и все то, что рисует внешнюю жизнь людей, тем самым характеризуя и внутреннюю их жизнь. Если до этого времени я любил коллекционировать в разных областях, то теперь, с этого момента, я стал собирать вещи и книги, относящиеся к театру и режиссерскому делу.

Польза спектакля была еще и в том, что я лишний раз сознал важность характерности для ограждения себя от вредных актерских приемов игры. Я думал, что творческий путь идет от

внешней характерности к внутреннему чувству. Как я узнал впоследствии, это был возможный, но далеко не самый верный творческий путь.

Хорошо, если характерность приходила сама собой, и я сразу овладевал ролью. Но в большинстве случаев она давалась не сразу, и тогда я оставался беспомощным.

Откуда добыть ее? Над этим вопросом я много думал, работал; и это было полезно, так как в погоне за характерностью я искал ее в живой, подлинной жизни. Я начал, по завету Щепкина, "брать образцы из жизни" и оттуда старался, перенести их на сцену. А раньше, в погоне за приемами актерской игры для данной роли, я лишь зарывался в запыленные архивы старых, обветшавших традиций и штампов. В этих душных и мертвых кладовых не найти материала и вдохновения для сверхсознательного творчества и артистической интуиции. А ведь именно там, в душных архивах актерской привычки и штампа, большинство артистов ищет возбудителей для своего вдохновения. Спектакль имел большой успех, но он больше относился к режиссеру; я же как артист понравился лишь милым снисходительным гимназисткам106.

"Потонувший колокол" На театральном горизонте появилась новая пьеса Гауптмана – "Потонувший колокол".

Наше Общество искусства и литературы впервые в Москве поставило ее. В этой лирической трагедии-сказке, рядом с философией, много фантастики. Старуха Виттиха – что-то вроде колдуньи. Ее внучка, Раутенделейн, с золотистыми волосами, – прекрасное дитя гор, мечта поэта, муза художника или скульптора, танцующая под лучами горного солнца или плачущая над ручьем. Ее советник, собеседник и философ – Водяной, который появляется из воды, фыркает, как морж, и утирает морду лапами с перепонками, наподобие плавников у рыбы, а в важные моменты произносит свое глубокомысленное философское "бре-ке-ке-кекс!". Леший с звериной мордой, в шкуре и с хвостом, прыгающий с камня на камень или вниз, в пропасть, карабкающийся по деревьям, местный сплетник, знающий все новости, которые он докладывает своему другу Водяному. Целая вереница молодых прекрасных эльфов, которые появляются в хороводах, при луне, точно наши русские русалки.

Какие-то зверьки, не то крысы, не то кроты, которые приползают отовсюду по зову Виттихи, чтоб кормиться остатками ее пищи. Тут и скала с расщелиной, в которой живет колдунья Виттиха, и крошечная, в два квадратных метра, площадка, заваленная обрушившимися сверху камнями, на которой греется на солнце, танцует и прыгает Раутенделейн, и горное озеро с

журчащей водой, из которого появляется Водяной, и упавшее через ручей дерево, по которому ловко балансирует Леший, и бесконечное количество нагроможденных во всех направлениях площадок и вверху, и внизу, дающих хаотический вид полу, и много люков.

В эту фантастическую Чортову долину падает стремглав мастер Генрих, роль которого играл я. Мое появление, довольно удачно задуманное, производило большое впечатление. Я скатывался вниз головой по гладко полированной доске, поставленной горой от высокого помоста, скрытого за кулисами и вместе с доской маскированного скалами, деревьями. Вместе со мной летел обвал камней, мелкие деревья, ветки, картонный шум которых заглушался страшным треском обвала, хорошо удавшимся нам по комбинации своих звуков. Раутенделейн выкапывала меня из-под груды камней, и тут происходила первая встреча ее с Генрихом. В эту минуту они оба влюбляются друг в друга. Придя в себя, великий мастер Генрих рассказывает задыхающимся голосом о случившейся с ним катастрофе, о том, что он хотел отлить громадный колокол (читай – религию, идею), который звонил бы на весь мир и возвещал людям новое счастье. Но колокол оказался слишком тяжел, и в тот момент, когда его стали вешать, он рухнул вниз, опрокидывая все. За ним упал и его создатель – великий мастер Генрих. Спустилась ночь вместе с горными звуками, отдаленным эхо каких-то человеческих голосов. Это пастор, учитель и поселянин идут на поиски великого мастера, но Леший, вой которого зловеще гудит в горах, отвлек их от дороги и заводит в чортово место. Вой Лешего и человеческий говор все приближаются на длинной сценической паузе. В то время такие звуковые эффекты были новостью, заставлявшей о себе говорить.

Внизу, в люке, изображавшем долину, появились огоньки фонарей, точки которых на глазах у публики становились все больше при приближении. Вот уже Леший прыгает по камням с высокой скалы вниз к ручью, быстро, точно акробат, пробегает по стволу упавшего дерева, одним прыжком вскакивает на новый высокий подмосток, с него – на другой и с визгом удаляется за кулисы. Тем временем из люка вылезают люди, которые также принуждены передвигаться с помощью гимнастики, – то перелезать через скалы, подымаясь и снова спускаясь с них, уходить снова в люк, чтобы опять подняться из него в другом месте, то, наконец, переходить в темноте через журчащий ручей. Увидав красный свет в скале Виттихи, пастор именем бога приказывает ей выйти. И вот из щели, предшествуя Виттихе, ползет по скале ее зловещая длинная тень, а за ней и сама

Виттиха с палкой, освещенная таинственным красным светом. По требованию пастора она указывает на лежащего перед ней Генриха, которого люди уносят вниз, на землю. Подымается туман. В его бесформенных клубах вычерчиваются какие-то неясные силуэты, которые точно спали под камнями и теперь, потягиваясь, просыпаются. Это эльфы, которые плачут о судьбе народного героя Бальдура. Но кто-то крикнул, что он жив, и вновь, полные надежды на будущее, они кружатся в бесконечном хороводе и длинной вереницей то подымаются на скалы, то спускаются с них под аккомпанемент гиканий, визга, свиста и целого оркестра горных звуков.

Генриха приносят домой к обезумевшей от горя жене. Он лежит, умирающий, на кровати, пока жена побежала за помощью. В опустевший дом является переряженная крестьянкой Раутенделейн. Сзади кухня озаряется красным светом от запылавшего очага. Тень Раутенделейн мечется по комнате, иногда видна и она сама, с длинными распущенными золотыми волосами, которые взлохматились и сделали ее похожей на красивую ведьму. Звериными короткими движениями она быстро заглядывает в комнату больного, в его лицо, и снова бежит в кухню, чтобы доваривать свое чудотворное зелье. Она поит им больного, излечивает его и уводит в горы. Там мастер Генрих снова начинает мечтать о великом, непосильном для человека.

Кузница наконец создана Генрихом; наняты какие-то гномы и всякая нечисть для производства тяжелых работ над невиданным человечеством колоколом. Горбатые, косые, хромые, кривые, уродливые существа под ударами раскаленной железной палки Генриха, пригибаясь к земле от тяжести, носят снизу вверх и сверху вниз огромные металлические части, которые выковываются в адской кузнице. Раскаленные глыбы металла, черный коптящий дым, красная, как сам огненный ад, кузнечная печь, громадных размеров кузнечные мехи, раздувающие пламя, оглушительные звенящие удары молота о раскаленное серебро, лязг, стук, удары падающих серебряных глыб, окрики Генриха создают на сцене целую адскую фабрику. Колокол уже отлит, и скоро зазвенит на весь мир его долго ожидаемый звон. И вот он зазвенел и с такой страшной силой, что человеческие уши и нервы не могли выдержать стихийных звуков.

Человек не способен познавать того, что доступно только высшим существам. И снова Генрих падает вниз, а Раутенделейн, тоскующая вместе с толпой убитых горем эльфов, остается оплакивать погибшего героя и несбыточную на земле мечту.

Материал, данный в пьесе поэтом, неисчерпаем для режиссерской фантазии. К тому времени, когда ставилась пьеса, я

уже научился владеть как режиссер сценическим полом. По-современному, это значит, что я был опытным конструктором. Постараюсь объяснить, о чем идет речь.

Дело в том, что театральная рамка портала плюс сценический пол создают три измерения: высоту, ширину и глубину. Художник же пишет эскизы на бумаге или на холсте, имеющих два измерения, и часто забывает о глубине сценического пола, т. е. третьем измерении. Конечно, на рисунке он выражает его перспективно, но не считается при этом с планом сцены, с ее размером. При переводе плоского эскиза на подмостки обнажается на самой авансцене огромное пространство грязного, плоского, театрального пола, отчего сцена становится похожей на концертную эстраду, на которой можно стоять перед рампой, декламировать, двигаться и выявлять свои чувства лишь постольку, поскольку хватает разнообразия и выразительности при постоянно прямом, стоячем положении тела актера. Оно чрезвычайно ограничивает гамму пластических поз, движений и действий. От этого и передача душевной жизни роли также становится беднее. Трудно в стоячем положении передать то, что требует сидячей или лежачей позы. И режиссер, который мог бы в этом смысле помогать актеру своей мизансценой и группировкой, также остается наполовину связанным из-за ошибок, допущенных художником, заменившим скульптурную лепку пола скучными, гладкими досками. При таких условиях приходится актеру наполнять собой одним всю сцену, вмещать в себе всю пьесу и, с помощью переживания, мимики, глаз и до крайности ограниченной пластики, обнажать тончайшую сложную душу изображаемого героя – Гамлета, Лира, Макбета и проч.

Трудно удержать на себе одном внимание тысячной толпы зрителей.

О! Если б были артисты, способные выполнить такую простую мизансцену: стояние у суфлерской будки. Как это упростило бы театральное дело. Но… таких артистов не существует на свете. Я следил за величайшими артистами, чтобы выяснить себе, сколько минут они одни, стоя перед рампой на авансцене, без всякой посторонней помощи, могут удерживать на себе внимание толпы. При этом я также следил, насколько разнообразны их позы, движения и мимика. Опыт показал мне, что максимум их способности одному безостановочно держать внимание тысячной толпы при сильной захватывающей сцене равен семи минутам (это огромно!). Минимум – при обыкновенной тихой сцене – одна минута (это тоже много!). А далее им уже не хватает разнообразия выразительных средств, им приходится повторяться, отчего внимание ослабевает, вплоть до следующего

перелома, вызывающего новые приемы воплощения и новый приступ внимания зрителей.

Заметьте, – это у гениев! А что же у простых актеров с их доморощенными приемами игры, с плоским малоподвижным лицом, с руками, которые не гнутся, с телом, которое коченеет от напряжения, с ногами, которые не стоят, а топчутся на месте! Долго ли они могут владеть вниманием зрителя? А ведь это именно они больше всего любят стоять на авансцене с ничего не выражающим лицом и телом, выставленным напоказ. Это они стараются всегда держаться поближе к суфлеру. И они имеют претензию заполнить собою всю сцену, держать на себе все время внимание всей театральной толпы? Но им это никогда не удается. Вот почему они так нервничают, вертятся вьюном, боясь, что публика соскучится. Они, более чем кто-либо, должны поклониться режиссеру, художнику и просить, чтобы для них был заготовлен конструктором удобный пол, который помог бы им, с помощью мизансцены и группировки, передать те душевные тонкости роли, которые они не могут передать своими доморощенными средствами. Скульптурные предметы помогли бы им если не вполне выявить чувства роли во всех положениях, то по крайней мере пластически передать намеченный внутренний рисунок, а удачная мизансцена и группировка создала бы соответствующую атмосферу. Какое дело мне, актеру, что за моей спиной висит задник кисти великого живописца! Я его не вижу, он меня не воодушевляет, он мне не помогает. Напротив, он меня только обязывает быть таким же гениальным, как и тот фон, на котором я стою и которого я не вижу. Часто этот чудесный красочный фон мне даже мешает, так как мы не сговорились с художником и, в большинстве случаев, тянем в разные стороны. Дайте мне лучше одно стильное кресло, вокруг которого я найду бесконечное количество поз и движений для выражения своего чувства; дайте мне камень, на который я мог бы сесть и мечтать, или лежать в отчаянии, или стоять высоко, чтобы быть ближе к небесам. Эти осязаемые и видимые нами на сцене предметы, возбуждающие нас художественно своей красотой, нужны и важны нам, артистам, на подмостках куда больше красочных полотен, которых мы не видим. Скульптурные вещи живут с нами, а мы – с ними, тогда как живописные полотна, висящие сзади, живут врозь с нами.

Новая пьеса, "Потонувший колокол", давала огромные возможности режиссеру-конструктору.

Судите сами: первое действие – горы, хаос, камни, скалы, деревья и вода, где живет вся сказочная нечисть. Я приготовил актерам такой пол, по которому ходить было невозможно. "Пусть,

– думал я, – актеры лазят или сидят на камнях, прыгают по скалам, балансируют или ползают по деревьям, пусть уходят вниз, в люк, чтобы снова взбираться кверху. Это заставит их (и меня в том числе) как актеров приспосабливаться к непривычной для театра мизансцене, играть так, как по традициям играть было не принято, без стояния у рампы". Негде было производить оперного торжественного шествия, не для чего было прибегать в воздеванию "руц".

На всей сцене было всего несколько камней, на которых можно было стоять или сидеть. И я не ошибся. Как режиссер я не только помог актеру необычной планировкой, но вызвал, помимо его воли, новые жесты и приемы игры. Сколько ролей выиграло от этой мизансцены! Скачущий Леший, которого превосходно играл Г.

С. Бурджалов; плывущий и ныряющий в воде Водяной, которого прекрасно исполняли В.

В. Лужский и А. А. Санин; прыгающая по скалам Раутенделейн в исполнении М. Ф.

Андреевой107; рождающиеся из тумана эльфы, протискивающаяся сквозь красную расселину скал Виттиха, – все это само по себе делало роли характерными, красочными и вызывало типичные для сказочного мира образы и будило фантазию актера. Справедливость требует признать, что на этот раз я сделал шаг вперед как режиссер.

Совсем иначе дело обстояло со мной как с актером. Все то, что я не умел делать, чего я не должен был делать, к чему я не призван природой, составляло главную суть роли мастера Генриха. Лиризм, который я тогда ошибочно понимал в слащавом, женственном, сентиментальном смысле; романтизм, который ни я и никто из актеров, кроме подлинных гениев, не умел выражать просто, значительно и благородно; наконец пафос и трагический подъем в сильных местах, который лежал на мне одном, без помощи режиссерских приемов, помогавших мне в "Акосте" или "Польском еврее", – все это было выше моих сил и данных. Теперь мы знаем, что, когда актер стремится сделать непосильное для него, он попадает в трясину внешних, механических, ремесленных штампов, что актерский штамп есть результат артистического бессилия. В этой роли, в моменты сильного подъема, я еще ярче, грубее и по-актерски увереннее штамповал то, что было мне не по силам. Новый вред от непонимания своего амплуа, новая задержка в развитии своего искусства, новое насилие над своей природой!

Но… поклонницы и поклонники, всегда мешающие правильной самооценке артиста, снова укоренили меня в моей

ошибке. Правда, многие товарищи, мнением которых я дорожил, многозначительно и грустно молчали. Тем сильнее я откликался на лесть, боясь потерять веру в себя. И снова я легкомысленно объяснял себе молчание завистью и интригой. Но все-таки внутри была ноющая боль от неудовлетворения.

Скажу в свое оправдание, что не самолюбие и избалованность артиста делали меня таким самоуверенным. Напротив, постоянные тайные сомнения в себе самом и панический страх потерять веру в себя, без которой не хватит мужества выходить на подмостки и встречаться лицом к лицу с толпой, – вот что заставляло меня насильно верить своему успеху. Ведь большинство актеров боится правды не потому, что они ее не выносят, а потому, что она может разбить в них веру в себя.

Пьеса имела исключительный успех и была повторена не только в клубе, но позднее и в самом Художественном театре108.

Знаменательная встреча Пусть когда-нибудь сам Владимир Иванович Немирович-Данченко расскажет о том, что, где и как подготовило его к деятельности в Московском Художественном театре109.

Я же пока лишь напомню, что он был тогда известным драматургом, в котором некоторые видели преемника Островского. Если судить по его показываниям на репетиции, он – прирожденный актер, который лишь случайно не специализировался в этой области. Параллельно со своей литературной деятельностью, в течение многих лет, Владимир Иванович руководил школой Московского Филармонического общества. Немало молодых русских артистов прошло через его руки на императорскую, частную и провинциальную сцены. Выпуск учеников 1898 года затмевал все результаты предыдущих годов. Школу оканчивала целая группа актеров, точно нарочно подобранная по амплуа. Правда, не все были одинаково одарены, но зато все выросли под одной планетой и хранили в душе одни и те же заветы и идеалы, вложенные в них их учителем. Были среди них и хорошие артистические, индивидуальности, которые так редки. Школу кончали в том году: Книппер – впоследствии жена Чехова, Савицкая, Мейерхольд, Мунт, Снегирев… Не обидно ли, если б эта случайно создавшаяся труппа разбрелась по медвежьим углам обширной России и застряла там, как и многие прежние, подававшие надежды питомцы В. И.

Немировича-Данченко?

Он, как и я, безнадежно смотрел на положение театра конца прошлого столетия, в котором блестящие традиции прежнего выродились в простой, технический, ловкий прием игры. Я не говорю, конечно, об отдельных блестящих талантах того времени,

которые блистали на столичных и провинциальных сценах; актерская масса благодаря возникшим театральным школам тоже поднялась в своем интеллектуальном уровне. Но подлинных талантов "милостью божьей" было мало, а театральное дело в те времена находилось, с одной стороны, в руках буфетчиков, а с другой – в руках бюрократов. Можно ли было рассчитывать при таких условиях на процветание искусства?

Мечтая о театре на новых началах, ища для создания его подходящих людей, мы уже давно искали друг друга. Владимиру Ивановичу легче было найти меня, так как я в качестве актера, режиссера и руководителя любительского кружка постоянно показывал свою работу на публичных спектаклях. Его же школьные вечера были редки, в большинстве случаев закрыты и далеко не всем доступны.

Вот почему он первый нашел, угадал и позвал меня. В июне 1897 года я получил от него записку, приглашавшую меня приехать для переговоров в один из московских ресторанов, называвшийся "Славянским Базаром". Там он выяснил мне цель нашего свидания. Она заключалась в создании нового театра, в который я должен был войти со своей группой любителей, а он – со своей группой выпускаемых в следующем году учеников. К этому ядру нужно было прибавить его прежних учеников, И. М.

Москвина и М. Л. Роксанову, и подобрать недостающих артистов из других театров столиц и провинции. Главный же вопрос заключался в том, чтобы выяснить, насколько художественные принципы руководителей будущего дела родственны между собой, насколько каждый из нас способен пойти на взаимные уступки и какие существуют у нас точки соприкосновения.

Мировая конференция народов не обсуждает своих важных государственных вопросов с такой точностью, с какой мы обсуждали тогда основы будущего дела, вопросы чистого искусства, наши художественные идеалы, сценическую этику, технику, организационные планы, проекты будущего репертуара, наши взаимоотношения.

"Вот вам актер А., – экзаменовали мы друг друга. – Считаете вы его талантливым?" "В высокой степени".

"Возьмете вы его к себе в труппу?"

"Нет".

"Почему?" "Он приспособил себя к карьере, свой талант – к требованиям публики, свой характер – к капризам антрепренера и всего себя – к театральной дешевке. Тот, кто отравлен таким ядом, не может исцелиться".

"А что вы скажете про актрису Б.?" "Хорошая актриса, но не

для нашего дела".

"Почему?" "Она не любит искусства, а только себя в искусстве".

"А актриса В.?"

"Не годится, – неисправимая каботинка".

"А актер Г.?" "На этого советую обратить ваше внимание".

"Почему?" "У него есть идеалы, за которые он борется; он не мирится с существующим. Это человек идеи".

"Я того же мнения и потому, с вашего позволения, заношу его в список кандидатов".

Но вот зашел вопрос о литературе, и я сразу почувствовал превосходство Владимира Ивановича над собой, охотно подчинился его авторитету, записав в протокол заседания, что признаю за моим будущим сотоварищем по театру В. И. Немировичем-Данченко полное право veto во всех вопросах литературного характера.

Зато в области актерской, режиссерской, постановочной я не оказался таким уступчивым. У меня был недостаток, который, смею думать, мне удалось теперь значительно побороть: раз увлекшись чем-нибудь, я без оглядки, точно в шорах, напролом стремился к заданной цели. В этот момент ни убеждения, ни доводы не действовали на меня. Все это, очевидно, следы детского упрямства. В то время, о котором идет речь, я был уже довольно опытен в вопросах режиссерского дела.

Поэтому Владимиру Ивановичу пришлось согласиться на право моего режиссерского и художественно-постановочного veto. В протокол было записано:

"Литературное veto принадлежит Немировичу-Данченко, художественное – Станиславскому".

В течение последующих лет мы крепко держались этого пункта условия. Стоило одному из нас произнести магическое слово veto, спор на полуслове обрывался без права его возобновления, и вся ответственность падала на того, кто наложил свой запрет.

Конечно, мы очень осторожно пользовались своим ультимативным правом и прибегали к нему только в крайних случаях, когда были вполне уверены в своей правоте.

Бывали, разумеется, и ошибки, но зато каждый из нас имел возможность до конца и без помехи проводить свои планы в области своей специальности. Другие, менее нас опытные, тем временем смотрели и учились тому, чего раньше не понимали.

В вопросах организации я охотно и легко уступил первенстве своему новому товарищу, так как административный талант Владимира Ивановича был слишком для меня очевиден. В

деловых вопросах театра я ограничивался совещательной ролью, когда мой опыт оказывался нужным.

Финансовый вопрос также обсуждался на заседании в "Славянском Базаре". Было решено в первую очередь вербовать пайщиков из числа директоров Филармонического общества, среди которых было немало состоятельных лиц, а также и среди членов любительского кружка Общества искусства и литературы. Сам я мог принять в деле очень скромное материальное участие, так как прежние долги от Общества искусства и литературы сильно подорвали мое финансовое положение.

В вопросах общей этики мы сразу сговорились на том, что, прежде чем требовать от актеров выполнения всех законов приличия, обязательных для всех культурных людей, необходимо поставить их в человеческие условия. Вспомните, в каких условиях живут артисты, в особенности в провинции. У них часто нет даже своего угла за кулисами. Три четверти всего здания отдано зрителям: у них и буфеты, чайные, закусочные, и прекрасные раздевальни, и фойе, и курильные, и уборные с рукомойниками и теплой водой, и коридоры-променуары. Лишь одна четверть здания отдана в распоряжение сценического искусства. Здесь и декорационные, бутафорские, электроционные склады, здесь и конторы, здесь и мастерские, здесь и костюмерские и швальни. Много ли остается на долю актера? Несколько крошечных конур, похожих на стойла, под сценой, без окон и вентиляции, всегда пыльных и грязных, так как, сколько их ни мети, а сверху, со сценического пола, образующего потолок этих так называемых уборных, непрестанно сыплются сор, грязь, пыль, да такая едкая, перемешанная с краской, осыпающейся с декораций, что от нее болят глаза и легкие.

Вспомните обстановку этих уборных, – чем она лучше тюремной камеры: несколько плохо обструганных досок на кронштейнах, прибитых к стене, заменяющих гримировальный стол; небольшое зеркало, предназначенное для двух или трех артистов, в большинстве случаев кривое, купленное по случаю, из бракованного стекла; старый стул, негодный для партера, наскоро починенный и разжалованный в артистическую уборную; деревянная планка на стене, с набитыми на ней гвоздями, заменяющая вешалку; дощатая дверь с продольными трещинами, через которые удобно подсматривать одевание дам; гвоздь и веревка вместо замка; не всегда приличные надписи на стенах. Если же заглянешь в конуру суфлера, – вспомнишь средневековую инквизицию! Этот мученик обречен в театре на вечную пытку, от которой становится страшно за человека. Грязный ящик вроде собачника, обитый пыльным войлоком. Половина туловища

суфлера погружена в подполье сцены с подвальной сыростью, другая половина туловища его – на уровне пола сцены – подогревается с обеих сторон стосвечевыми раскаленными лампами рампы. Вся пыль при раздвигании занавеса, при шмыгании женских юбок о пол сцены летит в рот мученика-суфлера. А он принужден весь день и весь вечер без передышки, в течение всего спектакля и репетиций, говорить неестественно сжатым, часто напряженным голосом, чтобы быть слышным только актерам, а не зрителям. Известно, что три четверти суфлеров кончают чахоткой. Все это знают, и никто не пытается изобрести более или менее приличную суфлерскую будку, несмотря на то, что наш век не скупится на изобретения.

В большинстве театров зал, сцена и уборные включены в общую систему отопления, а топка производится постольку, поскольку это нужно для публики, и температура в уборных артистов находится в прямой зависимости от температуры в зрительном зале.

Надо, чтобы зрителю было хорошо, а об актерах не думают. Поэтому в большинстве случаев артисты или зябнут в своих летних костюмах, в трико, или, наоборот, при усиленной топке, изнемогают от жары в тяжелых шубах на меху, в которые их одевают для русских боярских пьес, вроде "Царя Федора". В обычное же, не спектакльное, а репетиционное время в большинстве случаев театр совсем не отапливается. Напротив, он сильно охолаживается с раннего утра выноскою и приноскою декораций после вчерашнего и для сегодняшнего вечернего спектакля. При этом огромные ворота на сцене распахиваются и часами держатся в раскрытом положении, пока сценические рабочие не окончат носки. Нередко они задерживают начало репетиций на сцене, и потому артисты, собирающиеся для художественной работы, принуждены некоторое время дышать на сцене морозным воздухом, который, ворвавшись на сцену при носке, не успел еще согреться. При таких условиях приходится репетировать в шубах, в теплых ботиках, вместе с которыми вносится на сцену уличная грязь. За неимением своего угла или фойе, которых в описываемое время почти не бывало в театрах, артисту негде приютиться, и потому служители эстетики и красоты принуждены слоняться по грязным кулисам, по холодным коридорам, уборным в ожидании своего выхода на сцену. Беспрерывное курение, холодная закуска, колбаса, селедка, ветчина на разложенных на коленях газетах, сплетня, пошлый флирт, злословие, анекдоты являются естественным следствием нечеловеческих условий, в которые поставлен актер. В этой обстановке служители муз проводят три четверти своей жизни.

Все эти условия мы приняли во внимание и постановили в том знаменитом заседании, что первые деньги, которые нам удастся собрать на ремонт будущего нашего здания, будут употреблены на то, чтоб обставить закулисную жизнь актеров так, как это необходимо для эстетики и для культурной творческой жизни. У каждого артиста должна быть уборная, хотя бы не большего размера, чем одиночная пароходная каюта.

Эта комната должна быть устроена и отделана по требованиям и вкусу ее обитателя.

Там должен быть письменный стол со всеми необходимыми принадлежностями. По вечерам тот же стол может превращаться из письменного в гримировальный. Должна быть небольшая библиотека, шкаф для платья и костюмов, умывальник, покойное кресло, диван для отдыха после репетиций или перед спектаклями, паркетный пол, драпировки на окнах, с помощью которых можно было бы делать полную темноту во время утренних спектаклей, хорошее освещение для грима по вечерам и окно с дневным светом по утрам. Ведь мы, актеры, по целым месяцам почти не видим солнца: встаем поздно, так как, взволнованные вечерним спектаклем, поздно засыпаем, спешим на репетицию, целый день репетируем в помещении без света, а когда зимой, по окончании нашей дневной работы, выходим на улицу, уже зажжены фонари. И так изо дня в день в течение многих зимних месяцев. В уборных артистов должна быть пароходная чистота. Это потребует большого количества прислуги, и надо ее дать в первую очередь. Мужские и женские уборные должны быть в разных этажах, с отдельным мужским и женским фойе для общих сборищ за кулисами и для приема гостей. Там необходимо поставить пианино, библиотеку, большой стол для газет и книг, шахматы (карты строго воспрещаются, как и всякие азартные игры). Вход в верхнем платье, в калошах, шубах и шапках строжайшим образом воспрещен. Женщинам не дозволяется ношение шляп в помещении театра.

Вот после того, как будет заготовлено приличное помещение, приспособленное для интеллигентной жизни, можно будет предъявлять к актерам соответствующие строгие требования.

Мы говорили тогда и о художественной этике, и свои постановления записали в протоколе отдельными фразами и афоризмами. Так, например: "Нет маленьких ролей, есть маленькие артисты".

Или:

"Сегодня – Гамлет, завтра – статист, но и в качестве статиста он должен быть артистом…" "Поэт, артист, художник, портной, рабочий – служат одной цели, поставленной поэтом в основу

пьесы".

"Всякое нарушение творческой жизни театра – преступление".

"Опаздывание, лень, каприз, истерия, дурной характер, незнание роли, необходимость дважды повторять одно и то же – одинаково вредны для дела и должны быть искореняемы".

На этом же заседании было решено, что мы создаем народный театр – приблизительно с теми же задачами и в тех планах, как мечтал Островский. Для популяризации этой идеи решено было выступить с публичными докладами, подать соответственные заявления в московскую городскую думу и т. п.110.

Впоследствии мы точно выполнили это постановление, но оказалось, что репертуар народных театров был настолько ограничен цензурою, что, открывая народный театр, мы были бы принуждены чрезвычайно сузить наши художественные задачи. Тогда решено было сделать наш театр "общедоступным".

Первое историческое заседание наше с В. И. Немировичем-Данченко, имевшее решающее значение для будущего нашего театра, началось в два часа дня и окончилось на следующий день утром, в восемь часов. Таким образом, оно длилось без перерыва восемнадцать часов. Зато мы столковались по всем основным вопросам и пришли к заключению, что мы можем работать вместе. До открытия театра, т. е. до осени 1898 года, времени оставалось еще много: год и четыре месяца. Тем не менее мы принялись за дело немедленно. Было решено, что в течение предстоящего года Владимир Иванович познакомится с артистами моего кружка, Общества искусства и литературы, а я – с его учениками, намеченными для будущей труппы. И, действительно, ни один школьный спектакль в Филармоническом обществе не проходил без моего присутствия, так же точно, как и ни одна моя постановка не прошла без просмотра и критики Владимира Ивановича. Критикуя и не боясь говорить и выслушивать правду, мы взаимно познавали друг друга, актеров и проч. Попутно обсуждался состав будущей труппы и администрации111.

Перед открытием Московского Художественного театра Приближался первый сезон с ежедневными обязательными спектаклями, которые нужно было заготовить во что бы то ни стало в течение летних месяцев. Где начать работу? Своего театра у нас не было, так как заарендованное помещение должно было перейти к нам лишь с начала сентября, а до того времени мы не располагали даже комнатой для репетиций. По материальным исчислениям было выгоднее производить репетиции и прожить лето вне города; и для здоровья это было полезнее. На счастье,

один из членов Общества искусства и литературы, Н. Н.

Архипов (впоследствии режиссер Арбатов), предложил в распоряжение нашего театра довольно большой сарай, находившийся в его имении, в тридцати верстах от Москвы, около дачной местности Пушкино. Мы приняли предложение и приспособили сарай для наших репетиций, т. е. устроили сцену, небольшой зрительный зал, две комнатки – одну для отдыха мужчин, другую – для женщин, пристроили крытую террасу, на которой свободные артисты ждали своего выхода на сцену и пили чай. Первое время у нас не было прислуги, и уборкой нового помещения заведовали мы сами, т. е. артисты, режиссеры, члены администрации, которые дежурили по установленной очереди. Первым очередным дежурным по уборке, очистке помещения и по наблюдению за порядком репетиций был назначен я. Мой дебют оказался неудачным, так как я наложил углей в пустой, не наполненный водой самовар, он распаялся, и я оставил всех без чая. Кроме того, я не научился еще мести пол, владеть совком, в который собирается пыль, быстро обтирать стулья и проч. Зато я сразу установил тот порядок рабочего дня, который придал репетициям деловой тон. Я завел журнал или книгу протоколов, куда вписывалось все, касающееся работы дня, т. е. какая пьеса репетировалась, кто репетировал, кто из артистов пропустил репетицию, по какой причине, кто опоздал, на сколько; какие были беспорядки, что необходимо заказать или сделать для дальнейшего правильного хода работы. Репетиции начинались в одиннадцать часов утра и оканчивались к пяти часам дня. После этого артисты шли купаться к реке, обедать, отдыхать, а в восемь часов они снова возвращались – на другую репетицию, которая продолжалась до одиннадцати часов ночи. Таким образом две пьесы в один день. Да какие! Например: утром – "Федор", вечером – "Антигона", или утром – "Шейлок", а вечером – "Ганнеле" либо "Чайка". Этого мало: параллельно с репетициями в большом зале шли интимные работы с одним-двумя лицами. Для этого уходили в лес, когда было жарко, а если холодно, то в сторожку дворника. Так, например, главная работа с Москвиным над ролью Федора происходила в сторожке. Артист проходил свою роль с Владимиром Ивановичем, в то время как я пробовал другого, менее подходящего исполнителя. Все эти работы происходили в период удушливой жары, доходившей до сорока и более градусов, так как лето было исключительно жаркое. На беду, наш сарай был крыт железом. Легко себе представить, какая температура создавалась внутри репетиционного зала и как мы потели, репетируя боярские поклоны "Царя Федора", или веселые танцы в карнавале "Шейлока", или всевозможные превращения в

"Таннеле".

Артисты труппы разместились в снятых для них дачах местечка Пушкино. Каждая дачная группа устроила свое хозяйство на товарищеских основах. В каждой из групп было лицо, которое заведовало чистотой и общим распорядком, другое – столом и едой, третье – театральными делами, т. е. оповещением своей группы о назначенных или отмененных репетициях, о новых распоряжениях режиссуры и администрации. Первое время, пока еще не создалась спайка между вновь сошедшимися людьми, не обходилось без недоразумений. Были даже очень тяжелые случаи, когда приходилось расставаться с артистом. Так, например, на одной из репетиций, будучи на сцене, артисты поссорились и наговорили друг другу таких слов, которые недопустимы в театре, а тем более при исполнении своих обязанностей. Мы с Владимиром Ивановичем решили проучить виновных в назидание другим и отдать их на суд самой труппы. Тотчас же все репетиции были отменены.

Через полтора или два часа после скандала было созвано общее собрание всей труппы; с этой целью разослали пеших и конных людей во все концы, чтобы искать отлучившихся из дому артистов. Эта шумиха делалась не без умысла, с целью придать большее значение факту, долженствовавшему послужить примером на будущее.

Когда открылось собрание, мы с Владимиром Ивановичем объяснили присутствующим опасное значение происшедшего, могущего стать вредным прецедентом на будущее.

Иначе говоря, труппе задавался определенный вопрос: желает ли она идти по стопам многих других театров, в которых случившийся факт – обычное явление, или члены новой труппы желают сразу пресечь возможность повторения деморализующих дело поступков и примерно наказать виновных. Артисты оказались более строгими, чем мы думали. Против нашего ожидания, они постановили расстаться с провинившимся товарищем, который являлся видным лицом в труппе. С его уходом пришлось перерепетировать почти все начерно приготовленные пьесы для того, чтобы ввести новых исполнителей. Подобный же инцидент повторился еще раз, но в менее резкой форме. Виновного приговорили к большому штрафу и сделали ему публичный выговор, причем этот выговор был повторен многими артистами по очереди. Это было памятное для всех актеров заседание, которое заставило их навсегда отказаться от нарушения сценической дисциплины. Постепенно, после более близкого знакомства и общей совместной работы, все сгладилось, и отношения между артистами установились. Мы жили дружно и

весело. В свободное от репетиций время актеры чудили, дурачились.

Сам я жил в имении моих родителей, которое находилось в шести верстах от ст.

Пушкино. Ежедневно, к одиннадцати часам утра, я приезжал в репетиционный зал и оставался там до поздней ночи. В перерывах я отдыхал и обедал у одного из тогдашних артистов театра, Серафима Николаевича Судьбинина, ставшего со временем известным скульптором в Париже. Благодаря любезности и гостеприимству его жены я пользовался столом и получил базу в их небольшой избушке. В этой же избушке художник Виктор Андреевич Симов клеил макеты для будущих декораций112.

Постоянное общение со мной – главным режиссером – принудило его перенести свою временную мастерскую поближе к моему местонахождению.

Программа начинающегося дела была революционна. Мы протестовали и против старой манеры игры, и против театральности, и против ложного пафоса, декламации, и против актерского наигрыша, и против дурных условностей постановки, декораций, и против премьерства, которое портило ансамбль, и против всего строя спектаклей, и против ничтожного репертуара тогдашних театров.

В своем разрушительном, революционном стремлении, ради обновления искусства, мы объявили войну всякой условности в театре, в чем бы она ни проявлялась: в игре, постановке, декорациях, костюмах, трактовке пьесы и проч.

В тот момент ставилось на карту все наше артистическое будущее. Мы должны были во что бы то ни стало иметь успех. Вокруг нас создавалась неблагоприятная атмосфера. Остряки избрали нас мишенью для своих стрел. Отдельные лица из общества и прессы (которая впоследствии стала, в общем, к нам благосклонна) предвещали нам провал. Нас презрительно называли "любителями", говорили, что в труппе нет артистов, что их заменяют роскошные костюмы и обстановка, что наше дело – затея купца-самодура (камень в мой огород). Сердило то, что мы объявили репертуар только из десяти пьес: в других театрах в то время ставили по одной новой пьесе еженедельно при далеко неполных сборах, – и вдруг любители дерзают мечтать о том, чтобы продержаться целый сезон с десятью пьесами!

Нам предстояла большая работа во всех частях сложного театрального аппарата: в области артистической, режиссерской, костюмерной, декорационной, административной, финансовой и проч., и проч.

Прежде всего, естественно, надо было создать административный и финансовый механизм сложного театрального аппарата. Единственным лицом, которое могло выполнить эту трудную работу и провести молодое дело через все Сциллы и Харибды, которые встречались на нашем пути, был В. И. Немирович-Данченко, обладавший исключительным административным талантом. Наравне с художественной работой ему пришлось заняться этой скучной, неблагодарной, но чрезвычайно важной частью организующегося дела.

Второй заботой были заблаговременные заготовки постановочной части, т. е. заказ декораций, костюмов, реквизита для назначенных к открытию сезона пьес.

В то время декорационный вопрос в театре разрешался обычно очень просто: задник, четыре-пять планов кулис арками, на которых написан дворцовый зал с ходами и переходами, с открытой или закрытой террасой, с видом на море и проч. Посреди сцены – гладкий, грязный театральный пол и несколько, стульев, по числу исполнителей. В промежутках между кулисами видна толпа сценических рабочих, статистов, парикмахеров, портных, разгуливающих или глазеющих на сцену. Если нужна дверь, – ее приставляли между кулисами; нужды нет, что сверху, над дверью, остается дыра, пролет. Когда нужно, на заднике и кулисах писали улицу с далекой перспективой, с огромной, пустой, безлюдной площадью, с рисованными фонтанами, памятниками и т. п. Артисты, стоявшие у самого задника, оказывались несравненно выше домов. Грязный пол сцены обнажался во всей своей неприглядной наготе, предоставляя артистам полную свободу стоять перед суфлерской будкой, которая, как известно, тянет к себе служителей Мельпомены.

На сцене царил роскошный павильон ампир или рококо, писанный по трафарету, с полотняными дверями, шевелившимися при раскрытии или закрытии их. Двери сами отворялись и затворялись при входе артистов на сцену.

Кулисы размещались обычно планами, математически вымеренными. Мы спутали все планы так, что зрители не могли разобраться в неожиданных линиях, какие мы знаем в природе. Мы заменили крашеный павильон стенами с обоями, с лепными карнизами, с потолком. Мы закрыли пол рисованными холстами, уничтожили скучную плоскость его с помощью всевозможных пристановок и помостьев, построили целую сложную комбинацию площадок, лестниц, ходов, переходов, которые давали возможность красиво планировать массовые и другие сцены; мы расставили на самой авансцене ряд стволов деревьев, – пусть актеры мелькают иногда в просветах между ними. По крайней

мере они не будут стоять у суфлерской будки и мозолить глаза зрителям.

Обыкновенно на сцене показывают одну комнату, – мы делали целые квартиры из трех, четырех комнат.

Вопрос мизансцены и планировки разрешался тогда обыкновенно также очень просто.

Была однажды и навсегда установленная планировка: направо – софа, налево – стол и два стула. Одна сцена пьесы велась у софы, другая – у стола с двумя стульями, третья – посреди сцены, у суфлерской будки, и потом опять – у софы, и снова – у суфлерской будки.

Мы брали самые необычные разрезы комнат, углами, маленькими частями с мебелью на самой авансцене, повернутой спинками к зрителю, намекая этим на четвертую стену.

Принято, чтобы актер показывал свое лицо, а мы сажали его спиной к зрителю и притом – в самые интересные моменты роли. Нередко такой трюк помогал режиссеру в кульминационном моменте роли маскировать неопытность артистов.

Принято играть на свету, а мы мизансценировали целые сцены (и притом, нередко, – главные) в темноте.

Бранили режиссера, думали, что он чудит, но на самом деле он лишь спасал и выгораживал неопытных актеров, которым были непосильны предъявляемые к ним требования.

Во всех этих работах режиссеру нужна была помощь художника, чтобы вместе с ним заготовить удобный для мизансцен план размещения вещей, мебели, создать общее настроение декораций.

На наше счастье, в лице В. А. Симова мы нашли художника, который шел навстречу режиссеру и актеру. Он являл собой редкое в то время исключение, так как обладал большим талантом и знанием не только в области своей специальности, но и в области режиссуры. В. А. Симов интересовался не только декорацией, но и самой пьесой, ее толкованием, режиссерскими и актерскими заданиями. Он умел приносить себя как художника в жертву общей идее постановки.

Вопрос с костюмами в то время обстоял также плохо: почти никто не интересовался историей костюма, не собирал музейных вещей, тканей, книг. В костюмерских магазинах существовало три стиля: "Фауста", "Гугенотов" и "Мольера", если не считать нашего национального, боярского.

"Нет ли у вас какого-нибудь испанского костюма, вроде "Фауста" или "Гугенотов"? – спрашивали клиенты.

"Есть Валентины, Мефистофели, Сен-Бри разных цветов",- отвечал хозяин костюмерской.

Не умели пользоваться даже готовыми, уже созданными образцами. Так, например, мейнингенцы, в бытность свою в Москве, были настолько любезны, что дозволили одному из московских театров скопировать декорации и костюмы поставленной ими пьесы, которую мы видели в их исполнении. Когда эти костюмы были изготовлены и надеты, в них не оказалось ничего общего с мейнингенскими, так как московские артисты приложили к ним свою руку, приказав портному в одном месте подшить, в другом – поубавить, отчего костюмы получили обычный театральный стиль "Фауста",

"Гугенотов". Каждый из портных набил руку на шаблонных, раз навсегда утвержденных выкройках и не хотел даже заглядывать в книги и эскизы художников, а всякие новшества и изменения шаблона объяснял неопытностью заказчика.

"Мало ли я их перешил. А вот художник, видно, в первый раз работает", – так разговаривали тогдашние портные.

Однако было несколько человек из них, которых нам удалось – правда, с большим трудом – чуть-чуть сдвинуть с мертвой точки. Это совершилось еще во времена моей работы в Обществе искусства и литературы. С тех пор они уже успели набить свой готовый штамп "а ля Станиславский", который тоже успел износиться, выродиться и стать не лучше прежних стилей "Фауста" и "Гугенотов". Все эти условия заставили меня снова, как и во времена Общества искусства и литературы, самому взяться за руководство изготовлением костюмов. Надо было найти что-то новое, совершенно невиданное, о чем тогда никто не думал. Мне пришла на помощь в этом деле артистка М. П. Лилина, моя жена, у которой было хорошее чутье к костюму, вкус, изобретательность; кроме того, одна из артисток Общества искусства и литературы, М. П. Григорьева113, доныне состоящая в нашей труппе, взялась помогать нам, так как интересовалась костюмным делом. Явились и другие помощники – родственники и знакомые. Прежде всего мы принялись за изучение костюмов эпохи царя Федора, так как постановка трагедии А. Толстого стояла у нас на первой очереди. Штамп боярских костюмов был особенно избит. В музейных костюмах есть тонкости в линиях и в кройке, которых не улавливают обычные портные, но которые, однако, более всего типичны для эпохи. Чтобы постигнуть их, нужен художник и артист. Вот этот-то секрет, это "je ne sais quoi" {"что-то" (франц.).} костюма мы и искали тогда. Все издания, гравюры, музейные предметы, монастырские, церковные ризницы были пересмотрены и изучены нами. Однако нам не удалось скопировать эти археологические образцы, и потому мы стали искать старых вышивок, головных уборов, кик и т. п. иным

способом. Я устроил экспедицию в разные города к торговцам, старьевщикам, в деревни к крестьянам и рыбакам, у которых, как мне говорили, было спрятано в сундуках много хороших вещей. У них брали свои товары московские антиквары. Поэтому надо было сделать налет неожиданно – так, чтобы наши конкуренты не успели перехватить покупок. Экспедиция выполнила свою миссию великолепно и привезла большую добычу.

Тем временем мы устроили другую экспедицию – в города, славившиеся своей стариной: Ярославль, Ростов (Ярославский), Троице-Сергиево и другие. Один из прежних членов Общества искусства и литературы, занимавший очень видное положение в железнодорожном ведомстве и потому располагавший своим собственным служебным вагоном, предложил нам его для затеянной нами экспедиции. Часть труппы, с В. И. Немировичем-Данченко во главе, осталась репетировать в Пушкино, а я с художником Симовым, с помощником режиссера Саниным, с моей женой, которая помогала по костюмной части, с костюмершей и некоторыми свободными артистами отправились на поиски материалов. Это была незабываемая поездка. Прекрасный вагон с большим салоном, в котором мы обедали по-домашнему: приставленный к вагону кондуктор готовил нам еду. По вечерам, во время стоянок или во время путешествия, в этом салоне веселились, танцевали, пели, показывали фокусы, делали гимнастику, вели серьезный спор, сочиняли новые планы для будущего театра, устраивали выставку из купленных материалов, музейных вещей, добытых во время поездки. На одном из полустанков, который нам очень понравился по своему местоположению, мы просили отцепить вагон от поезда и простояли на месте целые сутки; пользуясь чудесной погодой и лунными ночами, мы гуляли, собирали ягоды, зажигали костры, варили кушанье в лесу, – словом, устраивали себе очаровательные пикники. Так мы доехали до Ростова Ярославского. Этот интересный старинный город находится на берегу большого озера. Среди города расположен древний Кремль, с дворцом, в котором жил сам Иван Васильевич Грозный, со старинным собором, а при нем – знаменитая колокольня, прославившаяся своим церковным звоном. Этот древний Кремль находился когда-то в полуразрушенном состоянии, но явился энергичный человек и восстановил всю ростовскую старину – дворец, собор и проч. Он привел их в образцовый вид, в котором мы тогда их и застали. Там же был собран им целый музей из старинных вещей – вышивок, материй, полотенец, набоек, ковров и проч., которые ему удалось скупить и собрать по деревням и у старьевщиков. Фамилия этого замечательного человека – Шляков.

Он, простой шорный фабрикант, местный купец, был почти безграмотным, что не помешало ему, однако, стать знатоком в известной области археологии, касающейся старинной набойки. Шляков любезно предложил нам ключи от дворца и от музея.

Мы не только сняли во дворце планы комнат, не только зарисовали музейные вещи, но воспользовались данным нам правом и с чисто актерской целью, а именно: хотели набраться настроения в самом дворце и решили провести там ночь. В темноте, среди тусклого освещения свечами, мы неожиданно услышали чьи-то приближающиеся шаги по каменным плитам пола. Низкая дверь покоев Грозного отворилась, и какая-то высокая фигура в монашеском облачении наклонилась, чтобы пройти, и снова выросла во весь рост. Мы узнали в ней одного из товарищей. Его появление было неожиданно и жутко, и на нас словно пахнуло суровой русской стариной. Когда этот товарищ, закостюмированный в музейные платья и ткани, проходил по длинному коридору, над аркой старинных ворот, и его свеча мелькала в окнах, бросая зловещие тени, казалось, что по дворцу гуляла тень самого Ивана Васильевича Грозного.

На следующий день, специально для нас, был назначен большой звон ростовских знаменитых колоколов. Это было нечто совершенно неслыханное. Представьте себе на верху церкви длинную, точно крытый коридор, колокольню, "звонницу", вдоль которой развешаны всевозможных размеров и тонов большие и малые колокола.

Несколько звонарей перебегают от одного колокола к другому, чтобы ударять в них, согласно срепетированному ритму. Так вызванивали своего рода мелодию многочисленные участники своеобразного колокольного оркестра. Потребовался целый ряд репетиций, чтоб достигнуть желаемой стройности и приучить людей перебегать от одного колокола к другому в определенном темпе и с соблюдением необходимого ритма.

Осмотрев Ростов Ярославский, мы отправились в другие города, а после проехали по Волге из Ярославля вниз по течению, останавливаясь в больших городах для скупки восточных татарских материй, халатов и обуви. Там были скуплены сапоги, которые и по настоящее время надеваются артистами в "Царе Федоре". Наша веселая компания завладела всем пароходом; мы задавали тон на нем. Капитан полюбил нас и не мешал нам веселиться. Целые дни и до глубокой ночи стоял сплошной хохот – смеялись мы, смеялись пассажиры, с которыми мы перезнакомились и большинство которых мы включили в свою веселую компанию. В последний вечер перед высадкой был устроен маскарад. Все актеры и кое-кто из пассажиров

закостюмировались в закупленные нами ткани, музейные вещи. Мы танцевали, представляли, пели, глупили – на радость и веселье всех собравшихся. Для меня – режиссера – и для Симова – художника – это был своего рода просмотр закупленных вещей при вечернем свете на живых наряженных фигурах, в разных сочетаниях случайно сходящихся и расходящихся групп. Мы сидели и наблюдали со стороны, записывали и принимали к сведению, как разумнее пользоваться тем, что нами закуплено. Вернувшись домой, я прибавил весь привезенный материал к тому, который у нас был собран ранее. По целым часам и дням мы сидели, окруженные материями, лоскутами, вышивками, и комбинировали цвета, искали пятна, оживляющие менее; красочные ткани и костюмы, старались если не скопировать, та уловить тон отдельных вышивок, украшений для "козырей" (воротники боярских костюмов), для царских барм и вышивок платен, для царских кик и проч. Хотелось уйти от театральной грубой позолоты и грошевой сценической роскоши, хотелось найти простую, богатую отделку, подернутую налетом старины.

Кое-что нам удавалось, но далеко не всегда. Где найти материи, достаточно роскошные для царских одеяний? Все выписки из книг, зарисовки в музеях, которые мы делали в большом количестве, давали нам преинтересные задания, но мы не находили средств и приемов для их выполнения. Это заставило меня предпринять новую поездку – на Нижегородскую ярмарку, где нередко попадались интересные старинные вещи. На этот раз мне посчастливилось: не успел я приехать в тот ряд, где обыкновенно продаются вещи, как наткнулся на большую кучу какого-то мусора, перемешанного с вещами и всякой ветошью. Из этой кучи, снизу, выглядывал кусок той самой старинной материи, расшитой золотом, из которой сделан костюм Федора в первом акте. Я нашел то, что так долго искал. Надо было во что бы то ни стало купить эту материю. Однако вокруг кучи собирались уже какие-то лица, по-видимому, покупатели. Из их разговоров я узнал, что вся куча только что привезена была из отдаленного монастыря, который, по бедности, продавал свое имущество. Я разгреб другую сторону кучи – оттуда полезло золотое шитье, из которого сделана кика для женщин в "Федоре"; в другом месте показалась старинная резьба, ковш. Надо было действовать, так как вещи лежали без присмотра и их могли растащить. Я решил купить всю кучу целиком. Нелегко было найти хозяина этого имущества.

Наконец я нашел монаха и на риск, за тысячу рублей, купил у него всю кучу, а потом один разгребал весь этот хлам в течение целого дня, боясь, чтоб моего богатства не растащили за ночь.

Это была ужасная работа – утомительная и грязная, которая довела меня до изнеможения. Тем не менее в первый день я спас самое важное и нужное, а остальное вновь закопал в мусоре и выбрал на следующий день. Весь грязный, в поту, но торжествующий, я вернулся в гостиницу, взял ванну, почистился и целый вечер, подобно Скупому рыцарю Пушкина, упивался блеском новых покупок. Я возвратился в Москву с богатой добычей, так как привез с собой целый музей не только костюмов, но и разных других вещей для обстановки "Федора": много деревянной посуды для первой картины пира Шуйского, деревянную резьбу для мебели, восточные полавочники и проч., и проч. На сцене нет нужды делать роскошную обстановку от первой вещи до последней. Нужны пятна – и вот эти-то пятна будущей постановки я и приобрел в ту счастливую поездку.

Тем временем наши импровизированные костюмерши очень навострились в передаче блеклого старинного тона костюмов и вышивок. На сцене не все то золото, что блестит, и точно так же далеко не все то, что блестит, кажется золотом. Мы научились приспособляться к сценическим условиям и выдавать за золото, за камни и другие богатства простые пуговицы, раковины, камни, особым образом отшлифованные и приготовленные, сургуч, простую веревку, которая по нашему способу закручивалась и подкрашивалась, чтоб передать мелкую вышивку жемчугом и перламутром. Мои покупки дали новые мысли, и в скором времени мы уже стали рядом с музейной вещью пришивать на костюмы подделку. Работа закипела.

Общий строй спектакля подлежал также пересмотру и обновлению. Во всех театрах того времени драматические спектакли начинались музыкой. Оркестр, вне всякой связи со сценой, жил на глазах у зрителей, на самом видном месте, перед сценой, своей обособленной жизнью, мешая актерам играть, а зрителям смотреть. Перед началом спектакля и в антрактах оркестр обыкновенно играл увертюры Зуппе, польки с кастаньетами и проч. Какое отношение они имеют к "Гамлету", исполняющемуся на сцене? Легкая музыка только мешала Шекспиру, так как настраивала зрителя совсем на другой лад. Надо писать специальную музыку. Но где взять композитора, который знаком с требованиями драмы? Например, мы заказали специальную увертюру для "Царя Федора". Вышла прекрасная симфония, но нужна ли она была драме?114 Увертюра была упразднена так же точно, как и антрактная музыка. Оркестр располагался за кулисами, когда того требовала пьеса.

Пришлось бороться и с другими вековыми условностями общего строя спектакля. Так, например, премьеры и гастролеры

при первом выходе на сцену начинали свою роль с благодарности за овации, которыми их встречали. По уходе их со сцены снова раздавались аплодисменты, и гастролеры среди акта вновь возвращались, чтобы раскланиваться. Борьбу с этими порядками вел уже Ленский в Малом театре, но в других театрах они держались крепко.

В нашем театре были отменены выходы артистов на аплодисменты не только во время действия, но и в антрактах и по окончании спектакля. Это случилось, правда, не в первые, а в последующие годы существования театра.

Всюду лакеи и билетеры были во фраках или ливреях, с золотыми пуговицами и галунами, как в императорских театрах. Они, не стесняясь, шмыгали по всем направлениям зрительного зала, мешая актерам играть, а зрителям – понимать и слушать то, что происходило на сцене. Хождение по залу после начала спектакля было у нас строжайше воспрещено как прислуге, так и самим зрителям. Однако, несмотря на запрещение, на вывешенные объявления, первое время зрители не повиновались. Были постоянные недовольства и даже скандалы. Но вот однажды, вскоре после отмены выходов артистов на аплодисменты, я заметил группы запоздавших зрителей, бежавших по переулку нашего театра: они торопились до начала спектакля усесться на свои места. Что же случилось? Актеры перестали повиноваться зрителям, перестали выходить на их вызовы. Не чувствуя себя более полновластным хозяином в театре, зритель подчинился нашему правилу, хотя и с запозданием.

Во всех театрах были грубо рисованные под бархат красные сукна и занавес с накрашенными золотыми кистями, с отогнутым краем материи, за которым виден пейзаж с горами, долами, морями, городами, парками, фонтанами и прочими атрибутами поэзии и красивости. Зачем эти яркие, отвратительные краски, которые раздражают глаз и убивают тона декораций художника, – вон их! Взамен – повесить матерчатые драпировки в складку, теплого, но не яркого тона, а яркую краску поберечь для художника. Вместо общепринятого спускающегося занавеса у нас был сделан раздергивающийся.

Наиболее важная работа предстояла с артистами. Надо было спаять, слить воедино, привести к одному знаменателю всех членов труппы – молодых и старых, любителей и профессионалов, неопытных и опытных, талантливых и неодаренных, испорченных и нетронутых. Надо было ознакомить новых членов труппы с главными основами нашего искусства.

Это была интересная задача.

Беда в том, что в то время я еще не являлся авторитетом для опытных провинциальных артистов, которые были в труппе. А между тем к их голосу охотно прислушивалась молодежь. Конечно, нельзя было и мечтать к началу спектаклей, в несколько месяцев, направить начинающих артистов и перекроить на новый фасон старых провинциальных актеров, тем более что они относились к нашим указаниям критически и уверяли, что наши требования – невыполнимы и несценичны, что зритель не поймет, не оценит, не разглядит и не расслышит на сцене всех тонкостей, которых мы добивались; они утверждали, что сцена требует более грубых приемов игры – громкого голоса, наглядного действия, бодрого темпа, полного тона, который они понимали не в смысле полноты внутреннего чувства, а в смысле утрированного крика, усиленного актерского жеста и действия, упрощения рисунка роли, уснащенного животным темпераментом.

При столкновении с артистами я обращался к помощи своих друзей и давнишних сотрудников по Обществу искусства и литературы, а В. И. Немирович-Данченко – к своим ученикам; мы просили их выйти на сцену и доказать упрямцам, что наши требования вполне осуществимы.

Когда и это их не убеждало, мы сами шли на подмостки, играли, срывали аплодисменты у своих соратников и у тех, кто уже перешел в нашу веру, и с помощью этого успеха отстаивали свои требования. В эти моменты Владимир Иванович с блеском проявлял свой актерский талант, сказавшийся и в его режиссерской деятельности: ведь для того чтобы быть хорошим режиссером, нужно быть прирожденным актером.

Но не всегда и это помогало.

Нередко приходилось обращаться к более радикальным средствам проведения наших художественных принципов.

У Владимира Ивановича были свои приемы воздействия, я же поступал так: оставлял в покое заупрямившегося артиста и с удвоенным вниманием работал с его партнером.

Ему я давал наиболее интересные мизансцены, помогал всем, чем может помочь артисту режиссер, работал с ним вне репетиционного времени, а упрямцу позволял делать все, чего он упорно требовал. Обыкновенно его желания сводились к стоянию перед суфлерской будкой, к смотрению через рампу в публику, к заигрыванию с ней и самоопьянению декламационными распевами и театральными позами. Каюсь, чтоб подвести и проучить его, я допускал даже коварство и помогал ему подчеркивать все те устаревшие условности, которые он называл традицией. В ответ на пропетую с пафосом реплику опытного артиста я учил его партнера говорить просто и глубоко, по

внутреннему существу.

Простота и правда оттеняли ошибки упрямца.

Так шла работа до самой проверочной репетиции, на которой впервые демонстрируется перед всей труппой и друзьями театра заготовленный начерно спектакль. На этой репетиции упорствующие в своих приемах старые опытные артисты проваливались, в то время как их молодые товарищи получали много комплиментов.

Такой результат отрезвлял упорствующих. После одной из таких репетиций, с блестящим провалом опытного артиста, он был так потрясен случившимся, что приехал ко мне из Пушкино на тройке в то имение, где я жил. Это было поздно ночью. Меня разбудили; я вышел к приехавшему в ночном костюме, и мы говорили до рассвета. На этот раз он слушал меня, как ученик, не выдержавший экзамена, и клялся в том, что впредь будет послушен и внимателен. После этого я получил возможность говорить ему все, что находил нужным и чего не мог сказать раньше, пока он чувствовал свое превосходство надо мной.

В другие трудные минуты меня выручал режиссерский деспотизм, которому я научился у Кронека. Я требовал и заставлял себе повиноваться. При этом многие лишь внешне исполняли мои режиссерские указания, так как не были еще готовы к тому, чтобы понимать их чувством.

Что ж делать! Приходилось в несколько месяцев создать труппу, театр, новое направление, и я не видел иного средства для выполнения этой задачи.

С неопытными, начинающими артистами и учениками мы поступали иначе. Они не спорили, они просто не умели.

Приходилось показывать им, "как играется" такая-то роль. Молодые актеры копировали режиссера, иногда удачно, иногда нет, благодаря чему достигался во всяком случае интересный рисунок роли.

Конечно, более талантливые из молодых, как Москвин, Грибунин115, Мейерхольд, Лужский, Лилина, Книппер и др., проявляли свою творческую инициативу.

В роли обновителя театра с его литературной стороны выступил Владимир Иванович Немирович-Данченко. И в этой области театр ждал новатора, так как многое из того, что в то время показывалось на сцене, устарело.

В. И. Немирович-Данченко составил новый репертуар со строгим разбором и тонким литературным вкусом. Он создал его из классических пьес русской и иностранной литературы, с одной стороны, и из произведений молодых авторов, в которых бился пульс жизни того времени, – с другой.

Владимир Иванович начал с Чехова, которого он высоко ценил как писателя и любил как друга. Об его увлечении свидетельствует следующий факт: Владимир Иванович был награжден Грибоедовской премией (премия за лучшую пьесу сезона) за одну из своих пьес как раз в тот сезон, когда шла и "Чайка" Чехова. Владимир Иванович счел это несправедливым и отказался от премии в пользу "Чайки". Конечно, первой мечтой Владимира Ивановича было показать на сцене нашего театра эту пьесу Чехова, который нашел новые пути, наиболее верные и нужные искусству того времени.

Однако для выполнения этой мечты существовало довольно важное препятствие. Дело в том, что "Чайка" была поставлена ранее в петербургском Александрийском театре и, несмотря на участие крупных артистических сил, с треском провалилась116.

Чехов был на этом спектакле, и как самая постановка, так и провал пьесы произвели на него такое тяжкое впечатление, что о новой постановке он не хотел и думать. Немало труда стоило Владимиру Ивановичу убедить его в том, что произведение его после провала не умерло, – что оно не было еще в надлежащем виде показано. Чехов не решался вновь пережить испытанные им муки автора. Однако Владимир Иванович победил – разрешение на постановку "Чайки" было получено.

Но тут перед Владимиром Ивановичем встало новое препятствие: немногие в то время понимали пьесу Чехова, которая представляется нам теперь такой простой. Казалось, что она и не сценична, и монотонна, и скучна. В первую очередь Владимир Иванович стал убеждать меня, который, как и другие, после первого прочтения "Чайки" нашел ее странной. Мои тогдашние литературные идеалы продолжали оставаться довольно примитивными. В течение многих вечеров Владимир Иванович объяснял мне прелесть произведения Чехова. Он так умеет рассказывать содержание пьес, что они, после его рассказа, становятся интересными. Сколько раз впоследствии, при нашей общей деятельности, страдал он, мы и театр от этой его способности!

Он, бывало, соблазнит нас рассказом о пьесе, и мы примем ее для постановки, но когда мы приступали к первому чтению, то оказывалось, что многое из того, что говорил о пьесе Владимир Иванович, принадлежало ему, а не автору произведения.

Пока В. И. Немирович-Данченко говорил о "Чайке", пьеса мне нравилась. Но лишь только я оставался с книгой и текстом в руках один, я снова скучал. А между тем мне предстояло писать мизансцену и делать планировку, так как в то время я был более других знаком с подобного рода подготовительной режиссерской

работой.

Для выполнения ее я был отпущен из Москвы в имение к знакомому. Там я должен был писать мизансцену "Чайки", режиссерский план ее постановки и частями высылать их в Пушкино для черновых репетиций. В то время актеры были еще малоопытны, а потому деспотический прием работы был почти неизбежен. Я уединялся в своем кабинете и писал там подробную мизансцену так, как я ее ощущал своим чувством, как я ее видел и слышал внутренним зрением и слухом. В эти минуты режиссеру не было дела до чувства актера! Я искренно думал тогда, что можно приказывать другим жить и чувствовать по чужому велению; я давал указания для всех и на все моменты спектакля, и эти указания являлись обязательными.

Я писал в режиссерском экземпляре все: как, где, каким образом надо понимать роль и указания поэта; каким голосом говорить, как двигаться и действовать, куда и как переходить. Прилагались особые чертежи для всех мизансцен уходов, выходов, переходов и проч., и проч. Описывались декорации, костюмы, грим, манеры, походка, приемы, привычки изображаемых лиц и т. д., и т. д. Эту огромную, трудную работу мне предстояло проделать с "Чайкой" за какие-нибудь три-четыре недели, и потому я просидел все время на вышке в одной из башен дома, из которой открывался унылый и скучный вид на беспредельную, однообразную степь.

К моему удивлению, работа казалась мне легкой: я видел, чувствовал пьесу.

В ответ на мои посылки я получал из Пушкино похвалы моей работе. Меня удивляло не то, что сам Владимир Иванович хвалил меня, – он был увлечен пьесой и мог пристрастно относиться к моей работе над нею; меня удивляло и радовало то, что сами артисты, которые были против пьесы, писали то же, что и Владимир Иванович117.

Наконец я получил сообщение о том, что и сам Чехов, который был на репетиции "Чайки" в Москве, одобрил мою работу. Из этого же письма я узнал и о том, что Чехов интересуется нашим театром и предсказывает ему большую будущность.

"Кажется, он нас полюбил", – писали мне из Москвы.

Начало первого театрального сезона Возвратясь в Москву, я уже не застал артистов в Пушкино. Они перебрались в город, в арендованный нами театр, перешедший в наше распоряжение118.

Подъезжая к театру по возвращении из отпуска, я не мог сдержать от волнения нервной дрожи. Она появлялась при одной мысли о том, что у нас есть театр, сцена, уборные, труппа с

подлинными, настоящими актерами; что мы можем устроить в этом театре ту жизнь, которая нам давно мерещилась, очистить искусство от всякой скверны, создать храм вместо балагана. Но каково же было мое разочарование, когда я очутился в том самом балагане, который мы собирались уничтожить. В самом деле, "Эрмитаж" в Каретном ряду (не смешивать его со старым "Эрмитажем" Лентовского, который уже не существовал более) был в то время в ужасном виде: грязный, пыльный, неблагоустроенный, холодный, нетопленный, с запахом пива и какой-то кислоты, оставшимся еще от летних попоек и увеселений, происходивших здесь. При театре был сад, и в нем все лето забавляли публику разными дивертисментами на вольном воздухе. В плохую погоду и холода они переносились в закрытый театр. Вся обстановка была применена к запросам садового зрителя и носила печать дурного тона. Это сказывалось во всем: и в окраске стен, и в рисунке обоев, и в подборе цветов, и в пошлой отделке, и в убогой роскоши, и в вывесках, расклеенных по стенам, и в рекламном занавесе на сцене, и в мундирах лакеев, и в подборе закусок в буфете, и во всем оскорбительном строе и распорядке дома.

Предстояло вытравить из него дурной вкус, но у нас не было денег, чтобы создать в нем приличную для культурных людей обстановку. Все стены с их пошлыми объявлениями мы просто закрасили белой краской. Скверную мебель закрыли хорошими чехлами, нашли приличные ковры и устлали ими все коридоры, примыкающие к зрительному залу, чтобы стук шагов проходивших не мешал ходу спектакля. Мы сняли пошлые занавески с дверей и окон, вымыли самые окна, выкрасили их рамы, повесили тюлевые занавески, неприглядные углы закрыли лавровыми деревьями и цветами, что придало помещению уют… Но как ни чини старую рухлядь, ничего хорошего выйти не может: в одном месте починишь или замажешь, а в другом откроется новый изъян.

Вот, например, в моей актерской уборной я стал приколачивать гвоздь, чтобы повесить полку на стене. Но стены оказались настолько ветхи и тонки (уборные были переделаны из простого сарая), что от ударов молотка кирпич выскочил насквозь и в стене образовалась дыра, через которую ворвался в комнату холодный наружный воздух. Особенно неблагополучно было с отоплением театра, так как все трубы оказались испорченными, и нам пришлось чинить их на ходу, притом в такое время, когда уже завернули морозы и пора было ежедневно нагревать здание. Этот изъян театра принес нам немало страданья и задержек в работе. Но мы не сдавались и боролись с препятствиями. А они

были очень серьезны. Помню, в один из спектаклей мне пришлось отдирать от стены своей уборной примерзший к ней костюм, который предстояло тут же надевать на себя. Сколько репетиций приходилось проводить под аккомпанемент оглушительных ударов о металлические трубы, которые наскоро чинились до завтрашнего дня, когда они снова портились. Электрические провода также были в беспорядке и ремонтировались, вследствие чего репетиции происходили при огарках, почти в полной темноте. Каждый день открывал все новые и новые сюрпризы. То выяснялось, что декорации не помещались на сцене и надо было строить новый сарай, то приходилось упрощать мизансцену, постановку и самую декорацию ввиду недостаточности размеров сцены, то я должен был отказаться от полюбившегося эффекта ввиду несостоятельности сценического освещения и механического аппарата.

Все это задерживало работу в самый спешный момент перед открытием театра, которое должно было состояться как можно скорей ввиду полного опустения кассы.

Параллельно со всей этой сложной хозяйственной работой шли подготовительные административные работы. Надо было уже выпускать предварительные объявления об открытии театра, необходимо было придумать название нового дела, но так как мы еще не угадывали его будущей физиономии, этот вопрос висел в воздухе и откладывался со дня на день. "Общедоступный театр", "Драматический театр", "Московский театр", "Театр Общества искусства и литературы" – все эти названия подвергались критике и не выдерживали ее. Хуже всего то, что не было времени сосредоточиться и хорошенько подумать о спешно поставленном на очередь вопросе. Все мое внимание было направлено на то, чтобы понять, что же в конце концов выходит на сцене из репетируемых пьес. Сидишь, бывало, на режиссерском месте, чувствуешь, что в одном месте спектакля есть длинноты, в другом – не доделано, что в постановку вкралась какая-то ошибка, мешающая впечатлению. Если бы можно было хоть раз сплошь просмотреть пьесу с начала до конца, все стало бы ясно, но именно этой-то необходимой тогда сплошной, безостановочной репетиции добиться было невозможно.

Кроме того, тусклое освещение огарками не давало возможности рассмотреть группировки, мимику актеров, получить общее впечатление от всей декорации. А там, смотришь, актер опоздал на выход, так как его позвали для примерки костюма; а вот в самый трудный момент приехал кто-то, и меня самого вызвали в контору ввиду неотложности дела. Я, подобно Танталу, тянулся к чему-то, что от меня ускользало.

В один из таких моментов пытливого угадывания формировавшейся картины спектакля, когда я чувствовал, что вот еще минута – и я пойму секрет сцены, акта, пьесы, я услышал над моим ухом голос Владимира Ивановича:

"Больше ждать нельзя. Я предлагаю назвать наш театр "Московским Художественным общедоступным"… Согласны вы? – Да или нет? Необходимо решать сейчас же".

Признаюсь, что в момент этого неожиданного вопроса мне было все равно, как бы ни назвали театр. И я, не задумываясь, дал свое согласие.

Но на следующий день, когда я прочел в газетах объявление от "Московского Художественного общедоступного театра", мне стало страшно, так как я понял, какую ответственность мы взяли на себя словом "художественный".

Я был чрезвычайно взволнован этим.

Но судьба послала мне утешение: в этот самый день, после работы с Владимиром Ивановичем, Москвин показывался в роли Федора и произвел на меня огромное впечатление119. Я плакал от его игры, и от умиления, и от радости, и от надежды на то, что среди нас находятся талантливые люди, могущие вырасти в больших артистов. Было для чего страдать и работать! В тот же вечер нас всех порадовали и А. Л. Вишневский120 – Борис Годунов, и В. В. Лужский – Ив. Шуйский, и О. Л.

Книппер – Ирина, и другие артисты.

Время летело. Наступил последний перед открытием вечер. Репетиции кончились, но казалось, что ничего не было сделано и что спектакль не готов. Думалось, что недоделанные мелочи погубят весь спектакль. Хотелось репетировать всю ночь, но Владимир Иванович благоразумно настоял на том, чтоб прекратить дальнейшую работу и дать артистам сосредоточиться и успокоиться к следующему, решающему, торжественному дню открытия театра, 14 октября 1898 года121. До окончания последней репетиции я не мог уйти из театра, несмотря на позднее время, так как все равно дома не заснул бы, – и потому сидел в партере в ожидании того, когда повесят матерчатый серый занавес, который, казалось нам, должен перевернуть все искусство необычностью и простотой своего вида122.

Наступил день открытия. Мы все – участники дела – отлично понимали, что наше будущее, наша судьба ставились на карту. Или мы в этот вечер пройдем в ворота искусства, или они захлопнутся перед нашим носом. Тогда навсегда придется сидеть в скучной конторе.

Все эти мысли и рисовавшиеся грустные перспективы были особенно остры в описываемый мною день открытия. Мое

волнение усиливалось беспомощностью: режиссерская работа окончена; она осталась позади, – теперь очередь артистов.

Только они одни могут вывести на свет спектакль, а я ничего уже не могу больше сделать и должен метаться, мучиться и страдать за кулисами без всякой возможности помочь. Каково это – сидеть в своей уборной, когда там, на сцене, идет генеральный бой! Неудивительно, что я хотел в полной мере воспользоваться последним моментом активного участия в спектакле, перед поднятием занавеса. Мне надо было в последний раз воздействовать на артистов.

Стараясь подавить в себе смертельный страх перед грядущим, представляясь бодрым, веселым, спокойным и уверенным, я перед третьим звонком обратился к артистам с ободряющими словами главнокомандующего, отпускающего армию в решительный бой.

Нехорошо, что голос мне то и дело изменял, прерываясь от нарушенного дыхания…

Вдруг грянула увертюра и заглушила мои слова. Говорить стало невозможно, и мне ничего не оставалось, как пуститься в пляс, чтобы дать выход бурлившей во мне энергии, которую я хотел тогда передать моим соратникам и молодым бойцам. Я танцевал, подпевая, выкрикивая ободряющие фразы, с бледным мертвенным лицом, с испуганными глазами, прерывающимся дыханием и конвульсивными движениями. Этот мой трагический танец прозвали потом "Пляской смерти".

"Константин Сергеевич, уйдите со сцены! Сейчас же! И не волнуйте артистов!" – грозно и твердо приказал мне мой помощник, артист Н. Г. Александров123, получивший всю власть на время спектакля, которым он правил. Н. Г. Александров обладал совершенно исключительными способностями в этой области, знанием актерской психологии, авторитетностью и находчивостью в решительный момент.

Мой танец прервался на полужесте, и я, изгнанный и оскорбленный в своих режиссерских чувствах, уйдя со сцены, заперся в своей уборной.

"Я столько отдал этому спектаклю, а теперь, в самый важный момент, меня гонят, точно постороннего!" Не жалейте меня, читатель! Это были актерские слезы: мы сентиментальны и любим роль оскорбленной невинности не только на сцене, но и в жизни!

Впоследствии я, конечно, очень высоко оценил гражданское мужество и решительность Александрова.

Впервые занавес распахнулся в трагедии графа А. К. Толстого "Царь Федор". Пьеса начинается словами: "На это дело крепко надеюсь я!" Эта фраза казалась нам тогда знаменательной и

пророческой.

Не стану описывать так хорошо всем известного спектакля, скажу только о постановке некоторых пропускаемых теперь картин.

Первая из них изображала пир у Ивана Петровича Шуйского, который он устраивает для того, чтобы собрать подписи под грамотой-челобитной о разводе царя с царицей.

Боярские пиры издавна имеют на русских сценах свои ужасные, изношенные штампы.

Надо было во что, бы то ни стало избежать их. Я поставил эту сцену покурьезнее ("на крышах", как прозвали ее актеры). Декорация изображала крытую террасу в русском духе, с громадными деревянными колоннами. Она занимала левую – от зрителя – половину сцены и была отделена от рампы и зрителей балюстрадой, отрезавшей до половины туловища всех артистов, находившихся за ней. Это придавало своеобразную остроту постановке. Правая половина сцены изображала верхушки кровель с удаляющейся перспективой и видом на Москву. Кроме оригинальности, крытая терраса, суженная до половинной ширины сцены, давала кассе театра экономию в смысле количества участвующих в народе статистов. Чем меньше остается места для них, тем толпа кажется гуще, тем она требует меньше участвующих. Если бы пир был показан на всей сцене, он казался бы жидким с тем количеством статистов, которое было в моем распоряжении, а при нашей тогдашней бедности мы не имели возможности содержать многочисленного кадра сотрудников.

Крытая терраса загибала на заднем плане за угол дома и уходила налево за кулису.

На загибе были ловко рассажены сотрудники и артисты: они создавали большое движение и тягу туда, за кулисы, и это заставляло зрителя чувствовать даль и простор. Казалось, что и там, за кулисами, много народа и кипит шумно жизнь.

Красочные костюмы бояр, слуги с громадными блюдами, на которых во весь рост лежали гуси, свиньи, большие куски быка, плоды, овощи; вкатывавшиеся бочки с вином, огромная деревянная посуда и ковши, привезенные мною из Нижнего Новгорода.

Подхмелевшие, разгулявшиеся гости; красавица княжна Мстиславская, обходящая пирующих, в качестве хозяйской дочки, с кубком вина; гул голосов от веселых и серьезных споров или шутливого балагурства, а далее – длинная очередь бояр, подписывающихся под челобитной,- все казалось необычным и новым в то время.

В контраст этой картине – дворцовая жизнь с ее этикетом, поклонами, музейными одеждами, тканями, троном, обрядами – в сцене примирения Годунова и Ивана Петровича Шуйского, теперь хорошо всем известной в России, Европе и Америке.

Заслуживала внимания и другая картина – "На Яузе", во время которой арестованного народного героя Шуйского ведут, по приказу Бориса Годунова, в тюрьму, на казнь. Эта сцена происходила на мосту, за городом, по пути к тюрьме.

Из первой правой (от зрителя) кулисы, изображавшей большую дорогу, был перекинут бревенчатый мост вглубь, через всю сцену, к последней левой кулисе. Там мост опускался снова на землю, на большую дорогу. Под мостом – река, баржи, лодки.

По мосту было непрерывное движение и проход разных характерных фигур в старинных музейных костюмах из губерний средней полосы России. У входа на мост сидели нищие и слепой гусляр, который пел сочиненную композитором Гречаниновым песню.

Она должна была возбудить против Годунова проходивший по мосту народ. Толпа останавливалась, прислушивалась, понемногу увеличивалась – и на глазах у зрителей, поджигаемая речами ярого приверженца Шуйских столетнего старца Курюкова, доходила до воинственного настроения. При появлении семьи Шуйских, окруженных стрельцами, происходил отчаянный бой. Стрельцы побеждали. Плачущие бабы целовали руки и ноги своему народному герою, прощаясь с ним, а он говорил им последнее перед смертью наставление124.

Историко-бытовая линия постановок театра Я не буду описывать всех постановок Московского Художественного театра. Их было слишком много, и материал, относящийся к ним, слишком велик. Кроме того, многие из них создавались под единоличным руководством Владимира Ивановича, и хотя я был посвящен в план этих работ, но в самом процессе их осуществления не участвовал. Таковы, например, постановки целого ряда пьес Ибсена – "Бранда", "Росмерсхольма",

"Пер Гюнта" и др.; таковы сыгравшие большую роль в жизни нашего театра инсценировки Достоевского – "Братья Карамазовы" и "Николай Ставрогин", постановки "Иванова", пушкинского "Бориса Годунова", "Анатэмы" и других пьес Л.

Андреева, "Miserere" Юшкевича, пьесы "Будет радость" Мережковского. Мне приходится ограничивать, суживать горизонты моих воспоминаний и притом – особенным образом группировать материал, выдвигая лишь наиболее типичное для эволюции Художественного театра и наиболее сильно влиявшее на мою собственную художественную эволюцию.

Чтобы разобраться в материале, прежде всего я разделю работу театра на три периода: первый – начиная с основания театра, т. е. с 1898 года, до революции 1905 года; второй период – от 1906 года до Октябрьской революции; третий период – от Октябрьской революции до наших дней.

Я буду говорить сначала о работе первого периода – периода исканий театра, с кратким описанием его ошибок, метаний, выводов и результатов. При этом пусть читатель не удивляется суровости и требовательности, с которой я буду относиться к себе, к своей работе и получаемым от нее результатам. И пусть он не принимает эту строгость к себе за рисовку: она естественна для того, кто постоянно ищет нового. Ведь если найденное удовлетворяет артиста и он успокаивается на лаврах, – его искания прекращаются, стремление вперед останавливается. Для зрителя, который довольствуется настоящим, многое из того, что давал Московский Художественный театр, его режиссеры, артисты и, в частности, я сам,- нередко казалось важным и не плохим. Но для меня и для многих из нас, постоянно смотрящих вперед, настоящее, осуществленное чаще всего кажется уже устаревшим и отсталым по сравнению с тем, что уже видится, как возможное.

Первый период Московского Художественного театра является продолжением того, что происходило в Обществе искусства и литературы. И теперь, как тогда, наше молодое экспансивное чувство откликалось на все новое, хотя и временное, модное, чем увлекались тогда в искусстве. В этих исканиях не было системы, стройного порядка, достаточно обоснованных руководящих мотивов. Метнувшись в одну сторону, я бросался в противоположную, захватив с собой и то, что было найдено раньше.

Новое клалось в багаж и уносилось в обратное направление, к пришедшему на смену другому увлечению. По пути терялось ранее приобретенное, в котором многое уже успело выродиться в простой штамп. Однако кое-что важное и нужное откладывалось в тайники творческой души или приобщалось к завоеваниям

вырабатываемой техники.

Так шла и развивалась работа по многим направлениям и путям. Эти линии творческих исканий, точно шнуры в жгуте, расходились, снова сходились и переплетались между собой.

Я буду как бы выдергивать каждый из шнуров жгута и рассматривать его в отдельности. Пусть в этом образном примере каждый отдельный шнур олицетворяет длинный ряд, целую серию однородных постановок и исканий.

Первая серия спектаклей, типичных для начального этапа нашей художественной деятельности, шла по линии историко-бытовой. К этому типу относятся постановки:

"Царь Федор", "Смерть Грозного", "Шейлок", "Антигона", "Геншель", "Власть тьмы",

"Юлий Цезарь" и другие.

Начну с пьесы "Смерть Грозного" А. К. Толстого125, характер работы над которой является прямым продолжением режиссерской и актерской работы, сделанной в "Царе Федоре".

В этой работе театра с еще большей силой и полнотой проводилась историко-бытовая линия, со всеми присущими ей ошибками и достоинствами. В постановке пьесы "Смерть Грозного" были кое-какие удачные места, которые заслуживают того, чтобы их мельком вспомнили. Например, первая картина, происходящая в Думе.

Низкая, сводчатая палата, давящая и мрачная, как все царствование Грозного.

Раннее утро, почти темно. Настроение, как перед началом утренней обедни в церкви, когда в темноте сходятся какие-то фигуры молящихся с сосредоточенными лицами, с медленными, еще не ожившими после сна движениями, с заспанными, хриплыми голосами. Люди стоят группами, говорят мало, а больше думают. Настроение собравшихся бояр удрученное, ибо положение безвыходное. Царь Грозный отказался от престола, на его место посадить некого, но все так терроризованы, что не решаются даже идти просить "самого" – не выполнять принятого решения, не отказываться от царствования. Брезжит рассвет. Первый солнечный луч пробил себе дорогу через маленькое окно наверху и скользнул по голове молодого боярина, по имени Борис Годунов. Этот луч точно озарил его. Он произнес блестящую речь, воодушевившую всех. Бояре толпой идут молить царя.

А вот и следующая картина – в царской опочивальне кающегося грешника раба Ивана, Грозного. Измученный ночным бдением, царь, в монашеском облачении, кончает молитву в своей молельне, где зажжены все свечи, где блестит золото и драгоценные каменья риз. Через маленькую дверь видна черная

высокая фигура, которая из последних сил кладет сотни земных поклонов. Наконец, низко нагибаясь в двери, Грозный вылезает, с мертвенным лицом, с потухшими глазами, и в изнеможении падает на кресло у кровати. В окнах чуть синеет утренний свет. Идут бояре. Царь торопливо раздевается и в одной рубахе ложится в постель, притворяясь умирающим. К его одру на цыпочках, точно приговоренные к смерти, с понурыми головами, подходят бояре, окружают со всех сторон лежащего царя, тихо опускаются на колени, кланяются, стукаясь лбом о землю, и лежат, недвижно распростертые на полу. Грозный не шевелится, делая вид, что спит. Томительная пауза, осторожное, вкрадчивое слово Бориса, общая жаркая мольба… Капризный царь долго отнекивается, потом соглашается на страшных условиях. Из-под одеяла высовывается его худая, белая, голая нога. Он с трудом подымается с постели. Ему помогают, его одевают, потом облачают в царские платна, в бармы, надевают корону, дают державу и скипетр – и, на глазах у всех, из изможденного, едва живого, иссохшего старика вырастает Грозный – страшный владыка с орлиным носом и глазами. Спокойным, пронизывающим голосом он объявляет, в первую очередь после своего нового восшествия на престол, смертный приговор Сицкому, осмелившемуся не явиться со всеми, чтобы коленопреклоненно умолять царя. Благовест. Царская процессия чинно шествует в собор на молитву. Твердо и властно позади всех ступает один из самых умных и жестоких владык и царей – Иван Васильевич Грозный.

При постановке "Царя Федора" и "Смерти Грозного" мы прежде всего думали о том, чтоб отойти от боярского театрального шаблона старорусских пьес. Надо правду сказать, что этот штамп особенно неприятен, назойлив и заразителен. Стоит к нему прикоснуться, и он охватывает вас: лезет в мозг, сердце, уши, глаза. Надо было найти, во что бы то ни стало, новые приемы игры боярских пьес, которые вытеснили бы старые. Нередко это достигалось нами за счет внутренней сущности, которая является основой в искусстве. В нашем революционном рвении мы шли прямо к внешним результатам творческой работы, пропуская наиболее важную начальную стадию ее – зарождение чувства. Другими словами, мы начинали с воплощения, не пережив еще того духовного содержания, которое надо было оформлять.

Не ведая других путей, актеры подходили прямо к внешнему образу. В поисках его мы надевали на себя всевозможные одежды, обувь, толщинки, приклеивали носы, бороды, усы, надевали парики, шляпы, в надежде уловить облик, голос, физически

почувствовать самое тело изображаемого лица. Расчет был на простой случай, на удачу,- и целый ряд репетиций проходил в поисках их. Однако нет худа без добра: и тут была та польза, что артисты научились владеть внешней характерностью образа, а это – важная сторона актерского творчества. Вместе с другими внешними нововведениями она послужила к вящему насаждению и укреплению историко-бытовой линии в нашем театре.

Сам я в то время – каюсь – продолжал пользоваться прежними упрощенными средствами режиссирования, т. е. писал в своем кабинете мизансцену и играл все роли для того, чтобы молодые артисты копировали меня, пока мое не войдет в них и не сроднится с ними. Что делать? – Я не умел учить других, а умел лишь сам играть, и то по наитию, без школы, без дисциплины, так как я принес в театр полный мешок всяких проб, приемов, методов, которые лежали в беспорядке, неразобранными, несистематизированными, и мне ничего не оставалось делать, как наудачу засовывать руку в мешок и тащить оттуда, что попадется.

Историко-бытовая линия имела большой успех. О нас заговорили в прессе и обществе.

При этом нас, однажды и навсегда, объявили театром быта, натуралистических и музейных подробностей и внешней постановки. Это недоразумение укорелилось, живет в обществе и до сих пор, хотя за последнюю четверть века мы успели пройти долгий путь по самым разнообразным, противоположным друг другу этапам художественного развития и пережить целый ряд эволюции и обновлений. Но таково уж вообще свойство общественного мнения: раз уставив глаза в одну точку, оно только ее одну и видит. Утвердившаяся тогда за нами репутация оказалась непоколебимой.

На самом деле наш театр всегда был иным, чем о нем думали и думают многие. Он возник и существует ради высших задач в искусстве. Историко-бытовая линия была лишь начальной, переходной стадией на пути нашего развития и создалась в силу разных причин.

Причин этих было немало, и прежде всего – недостаточная подготовленность к большим задачам самих артистов. Мы охраняли их, мы прикрывали их незрелость новизной бытовых и исторических подробностей на сцене.

Зародившись от зёрна щепкинских традиций, наш театр всегда признавал первенствующее место на сцене – за артистом. Ради него и для него делалось все, что было в наших возможностях. А в то время, о котором идет речь, положение молодых, начинающих товарищей было нелегкое, и они нуждались в помощи. На их плечи взвалили тяжелую задачу и

ответственность, непосильную для актеров, у которых не было еще достаточного опыта и знаний. Между тем для существования театра необходим был успех, и раз что молодежь не созрела для него,- приходилось, с одной стороны, скрывать ее незрелость, а с другой – искать помощи у других сотворцов спектакля и перекладывать большую часть работы в коллективном творчестве на них.

Когда в распоряжении театра был талантливый художник, гвоздем спектакля становились его костюмы и декорации. Поскольку в театре были режиссеры, – их выдумки создавали успех, ошеломляя зрителей роскошью и новизной постановки и в то же время закрывая собой ошибки и неопытность артистов. Под прикрытием режиссеров и художника, незаметно для всех, мы давали возможность вырабатываться актерам, формироваться труппе.

Постановка выходила реалистичной еще и потому, что режиссеры, располагавшие в то время составом неопытных артистов, принуждены были ставить им простейшие творческие задачи, материалом для которых служили воспоминания из знакомой им повседневной жизни и быта. Естественно, что и это обстоятельство способствовало утверждению на нашей сцене историко-бытовой линии.

Этому же способствовало и революционное настроение, царившее тогда в театре.

Нашим лозунгом было:

"Долой отжившее! Да здравствует новое!" Едва научившись ходить по подмосткам, молодежь лепетала о негодности старого, не успев даже как следует изучить его. Мы с пренебрежением относились к театру и актеру прежней школы, мы говорили только о создании нового искусства. Это настроение было особенно сильно в первом, начальном периоде,- вероятно, потому, что мы инстинктивно чувствовали в нем свое оправдание и право на дальнейшее существование.

Что же в то время, при царивших тогда в большинстве театров условностях, казалось нам наиболее новым, неожиданным, революционным?

Таким, к недоумению современников, казался нам душевный реализм, правда художественного переживания, артистического чувства. Они – самое трудное, что существует в нашем искусстве, они требуют долгой предварительной внутренней работы.

Но революционеры – нетерпеливы. Им нужно скорее менять старое, скорее видеть ясные, убедительные и непременно эффектные результаты своего переворота и побед, скорее создать свое, новое искусство.

Внешняя, материальная правда бросается в глаза в первую очередь; ее видишь и охватываешь сразу – и принимаешь за достижение подлинного искусства, за счастливое открытие, за победу нового над старым. Попав на внешний реализм, мы пошли по этой линии наименьшего сопротивления.

Справедливость требует сказать, что среди всех наших тогдашних ошибок скрывалась, – быть может, даже бессознательно для нас самих, – очень важная творческая сущность, основа всякого искусства: стремление к подлинной художественной правде.

Эта художественная правда была у нас в то время больше внешняя; это была правда вещей, мебели, костюмов, бутафории, сценического света, звука, внешнего актерского образа и его наружной физической жизни; но уже одно то, что нам удалось принести подлинную, хотя лишь внешнюю художественную правду на сцену, где в то время царила театральная ложь, открывало какие-то перспективы на будущее.

Линия фантастики Линия фантастики захватывает новую серию постановок театра. Сюда я отношу "Снегурочку", в дальнейшем – "Синюю птицу".

Фантастика на сцене – мое давнишнее увлечение. Я готов ставить пьесу ради нее.

Это – весело, красиво, забавно; это – мой отдых, моя шутка, которая изредка необходима артисту. Во французской шансонетке поется:

De temps en temps il faut

Prendre un verre de Clico! {Время от времени следует Выпить стаканчик Клико! (франц.).

Клико – марка французского шампанского. (Ред.)}1 Для меня фантастика нечто вроде стакана пенящегося шампанского. Вот почему я с удовольствием ставил "Снегурочку", "Синюю птицу" и проч. Конечно, в них увлекала меня не только сказка, но и совершенно исключительная красота русского эпоса в "Снегурочке" или художественное олицетворение символа в "Синей птице".

Весело придумывать то, чего никогда не бывает в жизни, но что тем не менее правда, что существует в нас, в народе – в его поверьях и воображении.

"Снегурочка" – сказка, мечта, национальное предание, написанное, рассказанное в великолепных, звучных стихах Островского. Можно подумать, что этот драматург, так называемый реалист и бытовик, никогда ничего не писал, кроме чудесных стихов, и ничем другим не интересовался, кроме чистой поэзии и романтики.

Набросаю несколько моментов постановки. Вот, например, пролог. Декорация изображает гору, поросшую деревьями и кустарником, заваленную снегом, с громадными сугробами. Более густая растительность внизу, у самой рампы. Зима и морозы содрали с деревьев и кустарников всю листву, и теперь торчат во все стороны их черные, кривые, ветвистые сучья, скрипя и стуча друг о друга при порывах пролетающего ветра. От самой рампы – кверху, до самой высокой точки сцены, у задних колосников, во всю ширину рамы возвышаются помостья со всевозможными площадками – вниз и вверх. На помостья положены большие набитые сеном мешки, изображающие неровную поверхность снега. Он хлопьями лежит и на деревьях, и на кустарниках, придавливая их своею тяжестью. Издали доносится пение большой толпы. Это – жители благодатной деревни царства Берендея, по языческому обряду, провожают Масленицу, несут чучело, ее соломенное изображение, которое в конце концов сжигают. Веселая толпа поющих, танцующих молодых берендят, вместе со стариками и бабами, врывается на сцену; они бегут по склонам горы, падают, вновь встают, водят хороводы вокруг чучела и уходят дальше, ища наиболее подходящего места для сожжения. Лишь несколько влюбленных парочек, вероятно, чтоб заговеться перед постом, спрятавшись среди деревьев, не могут нацеловаться.

Но, наконец, и они убегают со смехом и игрой. Наступает торжественная тишина, в таинственном лесу гуляет ветер, скрипят деревья, метет пурга, и скоро издали слышится целая симфония непонятных звуков: идет дед Мороз. Слышно издали его богатырское гиканье, на которое ему отвечает тем же, где-то вдалеке, всевозможная лесная нечисть, зверье и деревья. Тем временем на самой авансцене – там, где торчали частые сучья кустарника,- зашевелились ветки, которые, точно сотни пальцев, застучали друг о друга. Раздался треск, скрип; он перешел в оханье и завершился писком и визгом целой семьи леших, лешихи и лешенят. Они были спрятаны в этих кустарниках, или, вернее, они-то и были ими, но теперь, словно вырвавшись из земли, превратились не то в деревья, не то в какие-то непонятные существа с бесформенными, кривыми, косыми туловищами, покрытыми древесной корой, с квадратной, точно обрубок, головой, подобно пню или срезанному дереву. Из него в разные стороны растут и торчат кривые сучья и ветки; вместо рук также два огромных кривых сука. Одни из этих непонятных существ – худые, большие, как высохшие деревья, с наросшим седым мохом, точно с бородой, и седыми снежными волосами, как у стариков; другие – толстые, жирные, с висящими, точно женские волоса,

хлопьями моха и снега; третьи – маленькие, как дети. Все они встали во весь рост, забегали, точно ища кого-то на самой авансцене. Вся эта движущаяся, мечущаяся семья лешенят производила впечатление ожившего леса и создавала совершенно неожиданный сценический трюк, пугавший нервных дам из первых рядов.

Фантастика хороша тогда, когда зритель не сразу понимает, как сделан трюк. И на этот раз не сразу можно было догадаться, что бутафорский кустарник, торчавший на авансцене с самого начала акта, был не что иное, как наряженные люди – сотрудники.

Разбуженный медведь высунул свою голову и лез из берлоги среди мечущихся лешенят.

На белом фоне снега он был великолепен: точно живой, черный, огромный, мохнатый, с превосходной шерстью.

Иллюзия была полная, и нельзя было догадаться, как сделан этот зверь. Трудно было верить, что внутри был спрятан сотрудник, который потел в своем меховом костюме, отделанном из убитого медведя, с каркасом, хорошо вылеплявшим контуры зверя. Исполнитель этой рол" долго изучал ее, наблюдая в зоологическом саду за жизнью и привычками медведей. Сугроб закрывал низ туловища и ног, которые иногда обнаруживались при движении. Но и тут человеческая фигура не выдавала себя, так как те части, которые мешали контуру зверя, были обшиты белым мехом, сливавшимся с тоном снега.

Тем временем за сценой шли все приближавшиеся переклички, сгущаясь и вырастая до сильнейшего форте. Чтобы судить о размерах его, я приглашаю читателя мысленно заглянуть за кулисы.

Представьте себе толпу народа: здесь и режиссеры, и актеры, и хористы, и музыканты из оркестра, и все служащие на сцене и в конторе, и часть билетеров в многие из администрации. Каждому из них даны три и даже четыре инструмента нашего своеобразного оркестра. Он состоял из огромного количества пищиков, трещеток, свистков, кри-кри, гнусавых дудок и всевозможных придуманных нами самими самодельных машинок, которые издавали непонятные, никому не известные, неопределенные и далеко не обыденные звуки,- охи, вздохи, крики, вой. Получался оркестр приблизительно в семьдесят человек. Каждый из них играл на трех-четырех инструментах. Итого, в общей сложности, кричали, стучали и охали от двухсот до двухсот пятидесяти инструментов. Некоторые ловкачи угораздились еще работать ногами, нажимая на приспособленные для этого доски, которые скрипели и трещали, точно вековые

деревья. Когда форте вырастало до своей высочайшей ноты, из правой кулисы, сверху, летела на сцену пурга, изображаемая целой струей мелких белых бумажек, выбрасываемых вентилятором. Сзади этой струи развевался разных тонов тюль, прибитый к палкам. Среди этой пурги, тяжело ступая, сходил вниз с горы огромный дед Мороз в большой белой меховой шляпе, с длинной до пояса белой бородой, в великолепнейшем музейном костюме, расшитом по-восточному разноцветными мехами. Он шел с гиканьем, а придя – разваливался на огромном снежном сугробе. Его встречала с веселым детским смехом дочка Снегурочка и черный медведь, который лез целоваться с ним, но шалунья дочка садилась верхом на спину зверя, играла или валялась вместе с ним в снегу.

А вот и другая картина моей постановки "Снегурочки".

Палаты царя Берендея – эстета, философа, покровителя искусств, молодежи и их страстной и чистой любви к прекрасным девушкам – берендейкам, в сердцах которых бог Ярила зажигает весной бурные страсти. Царь занят отделкой своих палат. Он вместе со своими министрами и приближенными сидит в крытом дворцовом переходе, откуда расстилается чудесный вид на блаженный и наивный посад Берендея. Стройка дворца в разгаре. Вся левая стена – колонны, отдельные углы дома – замощены лесами. Всюду производятся живописные работы. Сам царь взгромоздился на возвышение у главной колонны, подпирающей крышу, и кистью, точно помазуя его елеем, расписывает нежный цветок. Рядом, на полу, сидит его главный министр, Бермята; засучив рукава, подняв полы своей византийской мантии, он красит в один колер панель крыльца большой малярной кистью. По линии рампы, на длинном, толстом дереве, оставшемся от стройки, спиной к зрителям, расположились слепые бандуристы, домрачеи, сказители, певцы и поют славу царю и солнцу. Им аккомпанирует мелодия с наивной инструментовкой деревенских рожков, дудок, свирелей, жилеек, деревенских лир с вращающимся колесом, скребущим по струнам.

Обрядово-церковный напев придает литургическую торжественность сцене. Наверху, к потолку, привешены две люльки, а в них лежат два старца-богомаза, с длинными седыми бородами, как у святителей. Притянутые к потолку, они, подобно царю, тоже словно помазуют елеем,- расписывают кистью изящные узоры. Раздается чудесный, исключительный по красоте голос Берендея, философствующий о возвышенном, о любви, об утраченной молодости. Это голос дебютанта В. И. Качалова в роли Берендея.

Потом царь узнает, что в селе появилась красавица

Снегурочка, что восточный гость Мизгирь, просватанный уже за девушку Купаву, изменил ей ради Снегурочки.

Ужасное преступление! Обидеть девичье сердце, изменить клятве! Этот грех в добродушном и патриархальном царстве царя Берендея не прощается!

"Созвать весь народ на царский суд! – приказывает владыка.- Призвать преступника!" Купава под музыку жалуется и плачет у ног царя, пока он, точно церковнослужитель, облачается в изумительные царские платна – работы артисток Лилиной и Григорьевой.

Тут начинается оригинальный оркестр из одних досок, наподобие того, который мы слышали в ростовском Кремле. Разница только в том, что там звенели колокола, а у нас стучали доски. Одни из них – большие – заменяли низкие колокола; далее шли доски все меньше и меньше, вплоть до самых маленьких, точно подборы колокольного лада. На каждой доске выколачивали свой ритм, свое мелодийное выстукивание. Был и созвучный аккомпанемент, подобранный аккордом из досок разной тональности. Для этого оркестра из досок были написаны ноты и производились репетиции. В их стук были включены возгласы и оклики глашатаев; и эти крики были обработаны музыкально, с типичными народными речитативами, узорчатыми фиоритурами, оригинальными каденциями, которыми украшают свои крики и возгласы разносчики, протодиаконы, плакальщицы, церковные чтецы Евангелия или Апостола. Глашатаи были расставлены во всех концах сцены и за пределами ее, с соответствующим распределением по голосам. Басы громоподобно выкрикивали свои крики, тенора заливались в своих фиоритурах, одни – увесисто, тяжело, другие – весело, точно кудахча, третьи – мелодично пели с забористыми переливами. Иногда тенора скликались с альтами, потом их заменяли низкие мужские голоса. Некоторые кричали прямо на публику, взбираясь на потолок самого театрального павильона, так сказать, на чердак берендеевских палат, и высовывали свои головы из оконцев по направлению к зрителю.

На стук и созыв глашатаев постепенно собирался народ. Люди входили точно в храм, богобоязненно держа руки со сложенными дланями, как святые на иконах. Начинался всенародный суд, который кончался славой царю Берендею. Тем временем очаровательная шалунья и дитя, Снегурочка, виновница всех любовных бед, ничего не ведая, бегала с кистью в руках и ради шалости макала ее во все горшки, крася все, что попадалось ей под руку. Потом, бросив эту шалость, она придумывала новую и беззастенчиво, как умеют это делать дети, рассматривала

драгоценные пуговицы на одежде самого царя, который любовно ласкал очаровательного полуребенка.

Рассказ о постановке этого акта вызвал во мне воспоминание об интересном случае, на котором я остановлюсь, так как он вводит нас в тайники творческой души с ее бессознательными процессами.

Дело в том, что, когда репетировалось начало этого акта и богомазы висели в люльках на потолке, я любовался ими, был в духе, и моя фантазия работала. Но вот сотрудники, висевшие часами под потолком, забастовали. В самом деле, нелегко в течение всей репетиции качаться в люльке. Их сняли, потолок опустел. И я почувствовал себя Самсоном с остриженными волосами, лишенным прежней силы. Я завял. Это не был каприз, это происходило против моей воли. Я искренно хотел возбудить себя, я тормошил свою фантазию, но безрезультатно. Наконец надо мной сжалились и снова повесили люльки со статистами, и со мной произошло превращение – я тотчас же ожил. Что за странность! Отчего это?..

Прошло много лет. Я очутился в Киеве, во Владимирском соборе. Он был пуст. В одном из притворов слышалось тихое пение молитвы. И я вспомнил, как задолго перед этим, до постановки "Снегурочки", когда еще строился собор, я был там у В.

Васнецова126. И тогда собор казался пустым, а сверху, из купола, падали и рассыпались по всей средине храма яркие блики света; целые снопы, струи солнечных лучей точно смачивали своими золотыми брызгами наиболее яркие места на металлических ризах икон. Среди царившей тишины раздавалось пение художников-богомазов, которые были подвешены к потолку в люльках и точно совершали обряд помазания елеем. У них были седые бороды. Вот откуда родилось у меня настроение картины у царя Берендея в "Снегурочке"! Только теперь я понял источник своих творческих замыслов и пути, которые привели их на сцену.

Спектакль "Снегурочки" знаменателен тем, что в нем впервые выступил превосходный, талантливый артист труппы В. И. Качалов, который не сразу, а постепенно завоевал себе огромный успех и положение корифея.

Великолепно играла Снегурочку М. П. Лилина, и Бобыля с Бобылихой – И. М.

Москвин и М. А. Самарова.

Превосходна была музыка, специально для нас написанная композитором Гречаниновым127.

Спектакль не имел успеха. Казалось бы, что он заслуживал лучшей участи. Может быть, впрочем, успеху помешало то

обстоятельство, что декорации последних двух актов плохо умещались на сцене и требовали слишком большого антракта для их перемены. Поэтому оба акта пришлось играть в одной и той же декорации, что совершенно спутало мизансцены и вызвало нежелательное сокращение пьесы.

Линия символизма и импрессионизма Продолжая отзываться на новое, мы отдали дань господствовавшему в то время в литературе символизму и импрессионизму. В. И. Немирович-Данченко разжег в нас если не увлечение Ибсеном, то интерес к нему, и в течение многих лет ставил его пьесы: "Эдда Габлер", "Когда мы, мертвые, пробуждаемся", "Привидения", "Бранд",

"Росмерсхольм", "Пер Гюнт". На мою долю выпала постановка лишь двух пьес Ибсена:

"Враг народа" ("Доктор Штокман") и "Дикая утка", которые также готовились под литературным наблюдением Владимира Ивановича128.

Но символизм оказался нам – актерам – не по силам. Для того чтобы исполнять символические произведения, надо крепко сжиться с ролью и пьесой, познать и впитать в себя ее духовное содержание, скристаллизовать его, отшлифовать полученный кристалл, найти для него ясную, яркую, художественную форму, синтезирующую всю многообразную и сложную сущность произведения. Для такой задачи мы были мало опытны, а наша внутренняя техника была недостаточно развита.

Знатоки объясняли неудачу актеров реалистическим направлением нашего искусства, которое якобы не уживается с символизмом. Но на самом деле причина была иная, как раз обратная, противоположная: в Ибсене мы оказались недостаточно реалистичны в области внутренней жизни пьесы.

Символизм, импрессионизм и всякие другие утонченные измы в искусстве принадлежат сверхсознанию и начинаются там, где кончается ультранатуральное. Но только тогда, когда духовная и физическая жизнь артиста на сцене развивается натурально, естественно, нормально, по законам самой природы,- сверхсознательное выходит из своих тайников. Малейшее насилие над природой,- и сверхсознательное прячется в недра души, спасаясь от грубой мышечной анархии.

Мы не умели тогда по произволу вызывать в себе натуральное, нормальное, естественное состояние на сцене. Мы не умели создавать в своей душе благоприятную почву для сверхсознания. Мы слишком много философствовали, умничали, держали себя в плоскости сознания. Наш символ был от ума, а не от чувства, сделанным, а не естественным. Короче говоря: мы не умели отточить до символа духовный реализм исполняемых

произведений129.

Правда, иногда, случайно, по неизвестным нам самим причинам, и к нам сходило вдохновение от Аполлона. Мне самому посчастливилось на публичной генеральной репетиции искренно и глубоко почувствовать трагический момент роли Левборга ("Эдда Габлер"), когда он, потеряв рукопись, переживает последние минуты отчаяния перед самоубийством130.

Такие счастливые моменты являлись как у меня, так и у других артистов-товарищей от простого случая, который, конечно, не может служить основой искусства.

Но, быть может, была и другая причина, чисто национального характера, делавшая ибсеновский символ трудным для нашего понимания. Быть может, никогда "белые кони Росмерсхольма" не станут для нас тем, чем является для русского человека поверие хотя бы о колеснице Ильи пророка, на которой он проезжает по небу во время грозы, в Ильин день.

Быть может, прав был Чехов, который однажды, ни с того ни с сего, закатился продолжительным смехом и неожиданно, как всегда, воскликнул:

"Послушайте! Не может же Артем играть Ибсена!" И правда, норвежец Ибсен и русопет Артем были несоединимы.

Не относилось ли глубокомысленное восклицание Чехова и ко всем нам, артистам, новоиспеченным тогда символистам-ибсенистам?

Линия интуиции и чувства

"Чайка" Еще одна серия наших постановок и работ шла по линии интуиции и чувства. К этой серии я бы причислил все пьесы Чехова, некоторые Гауптмана, отчасти "Горе от ума", пьесы Тургенева, инсценировки Достоевского и др.

Первой постановкой из этой серии была пьеса А. П. Чехова – "Чайка"131.

Я не берусь описывать спектакли чеховских пьес, так как это невозможно. Их прелесть в том, что не передается словами, а скрыто под ними или в паузах, или во взглядах актеров, в излучении их внутреннего чувства. При этом оживают и мертвые предметы на сцене, и звуки, и декорации, и образы, создаваемые артистами, и самое настроение пьесы и всего спектакля. Все дело здесь в творческой интуиции и артистическом чувстве.

Линия интуиции и чувства подсказана мне Чеховым. Для вскрытия внутренней сущности его произведений необходимо произвести своего рода раскопки его душевных глубин. Конечно, того же требует всякое художественное произведение с глубоким духовным содержанием. Но к Чехову это относится в наибольшей мере, так как других путей к нему не существует. Все театры

России и многие – Европы пытались передать Чехова старыми приемами игры. И что же? Их попытки оказались неудачными. Назовите хоть один театр или единичный спектакль, который показал бы Чехова на сцене с помощью обычной театральности. А ведь за его пьесы брались не кто-нибудь, а лучшие артисты мира, которым нельзя отказать ни в таланте, ни в технике, ни в опыте. И только Художественному театру удалось перенести на сцену кое-что из того, что дал нам Чехов, и притом в то время, когда артисты театра и труппа находились в стадии формации. Это случилось благодаря тому, что нам посчастливилось найти новый подход к Чехову. Он – особенный. И эта его особенность является нашим главным вкладом в драматическое искусство.

Пьесы Чехова не обнаруживают сразу своей поэтической значительности. Прочтя их, говоришь себе:

"Хорошо, но… ничего особенного, ничего ошеломляющего. Все как надо. Знакомо… правдиво… не ново…" Нередко первое знакомство с его произведениями даже разочаровывает. Кажется, что нечего рассказывать о них по прочтении. Фабула, сюжет?.. Их можно изложить в двух словах. Роли? Много хороших, но нет выигрышных, за которыми погонится актер на амплуа хороших ролей (есть и такой). Большинство из них – маленькие роли, "без ниточки" (т. е. в один лист, не требующий ниток для сшивания). Вспоминаются отдельные слова пьесы, сцены… Но странно: чем больше даешь волю памяти, тем больше хочется думать о пьесе. Одни места ее заставляют, по внутренней связи, вспоминать о других, еще лучших местах и наконец – о всем произведении. Еще и еще перечитываешь его – и чувствуешь внутри глубокие залежи.

Мне пришлось играть в пьесах Чехова одну и ту же роль по несколько сот раз, но я не помню спектакля, во время которого не вскрылись бы в моей душе новые ощущения, а в самом произведении – новые глубины или тонкости, которые не были мною раньше замечены.

Чехов – неисчерпаем, потому что, несмотря на обыденщину, которую он будто бы всегда изображает, он говорит всегда, в своем основном, духовном лейтмотиве, не о случайном, не о частном, а о Человеческом с большой буквы.

Вот почему и мечта его о будущей жизни на земле – не маленькая, не мещанская, не узкая, а напротив – широкая, большая, идеальная, которая, вероятно, так и останется несбыточной, к которой надо стремиться, но осуществления которой нельзя достигнуть.

Чеховские мечты о будущей жизни говорят о высокой культуре духа, о Мировой Душе, о том Человеке, которому нужны не "три аршина земли", а весь земной шар, о новой прекрасной

жизни, для создания которой нам надо еще двести, триста, тысячу лет работать, трудиться в поте лица, страдать.

Все это из области вечного, к которому нельзя относиться без волнения.

Его пьесы – очень действенны, но только не во внешнем, а во внутреннем своем развитии. В самом бездействии создаваемых им людей таится сложное внутреннее действие. Чехов лучше всех доказал, что сценическое действие надо понимать во внутреннем смысле и что на нем одном, очищенном от всего псевдо-сценического, можно строить и основывать драматические произведения в театре. В то время как внешнее действие на сцене забавляет, развлекает или волнует нервы, внутреннее заражает, захватывает нашу душу и владеет ею. Конечно, еще лучше, если оба, т. е. и внутреннее и внешнее действия, тесно слитые вместе, имеются налицо. От этого произведение лишь выигрывает в полноте и сценичности. Но все-таки – внутреннее действие должно стоять на первом месте. Вот почему ошибаются те, кто играет в пьесах Чехова самую их фабулу, скользя по поверхности, наигрывая внешние образы ролей, а не создавая внутренние образы и внутреннюю жизнь. У Чехова интересен склад души его людей.

Ошибаются те, кто вообще в пьесах Чехова стараются играть, представлять. В его пьесах надо быть, т. е. жить, существовать, идя по глубоко заложенной внутри главной душевной артерии. Тут Чехов силен самыми разнообразными, часта бессознательными приемами воздействия. Местами – он импрессионист, в других местах – символист, где нужно – реалист, иногда даже чуть ли не натуралист.

Вечер, восходит луна, двое людей – мужчина и женщина – перебрасываются почти ничего не значащими фразами, свидетельствующими разве о том, что они говорят не то, что чувствуют (чеховские люди часто поступают так). Вдали играют на рояли пошлый трактирный вальс, который заставляет думать о нищете духа, о мещанстве, о каботинстве окружающей среды. И вдруг – неожиданный вопль, вырывающийся из недр страдающего влюбленного сердца девушки. А затем – одна лишь короткая фраза, восклицание:

"Не могу… не могу я… не могу…" Вся эта сцена ничего не говорит формально, но она возбуждает бездну ассоциаций, воспоминаний, беспокойных чувств.

А вот безнадежно влюбленный юноша кладет у ног любимой бессмысленно, от нечего делать, убитую прекрасную белую чайку. Это великолепный жизненный символ.

Или вот – скучное появление прозаического учителя,

пристающего к жене с одной и той же фразой, которой он, на протяжении всей пьесы, долбит ее терпение:

"Поедем домой… ребеночек плачет…"

Это реализм.

Потом, вдруг, неожиданно – отвратительная сцена площадной ругани матери-каботинки с идеалистом-сыном.

Почти натурализм.

А под конец: осенний вечер, стук дождевых капель о стекла окон, тишина, игра в карты, а вдали – печальный вальс Шопена; потом он смолк. Потом выстрел… жизнь кончилась.

Это уже импрессионизм.

Чехов, как никто, умеет выбирать и передавать человеческие настроения, прослаивать их сценами резко противоположного характера из бытовой жизни и пересыпать блестками своего чистого юмора. И все это он делает не только как художник с тонким вкусом, но и как человек, знающий секрет власти над сердцами артистов и зрителей.

Незаметно переводя их из одного настроения в другое, он ведет людей куда-то за собой.

Переживая каждое из этих настроений в отдельности, чувствуешь себя на земле, в самой гуще знакомой, мелкой обыденщины, от которой подымается в душе великое томление, ищущее выхода. Но тут Чехов незаметно приобщает нас к своей мечте, указывающей единственный выход из положения, и мы спешим унестись за ней вместе с поэтом.

Попав на эту линию глубокой золотоносной руды, идешь по ней и дальше, и, даже выбираясь на поверхность, продолжаешь ощущать ее под словами и действиями роли и пьесы.

Незрячему глазу кажется, что Чехов скользит по внешней линии фабулы, занимается изображением быта, мелких жизненных деталей. Но все это нужно ему лишь как контраст к возвышенной мечте, которая непрестанно живет в его душе, томясь ожиданиями и надеждами.

Чехов одинаково владеет на сцене и внешней, и внутренней правдой. Во внешней жизни своих пьес он, как никто, умеет пользоваться мертвыми картонными бутафорскими вещами, декорациями, световыми эффектами и оживлять их. Он утончил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света на сцене, которые в театре, как и в жизни, имеют огромное влияние на человеческую душу. Сумерки, заход солнца, его восход, гроза, дождь, первые звуки утренних птиц, топот лошадей по мосту и стук уезжающего экипажа, бой часов, крик сверчка, набат нужны Чехову не для внешнего сценического эффекта, а для того, чтобы раскрывать нам жизнь человеческого духа. Как отделить нас и

все, что в нас творится, от миров света, звука и вещей, среди которых мы живем и от которых так сильно зависит человеческая психология? И напрасно смеялись над нами за сверчков и прочие звуковые и световые эффекты, которыми мы пользовались в чеховских пьесах, выполняя лишь многочисленные ремарки автора. Если нам удавалось делать это хорошо, а не плохо, не по-театральному,- мы скорее заслуживали одобрения.

Трудно было бы создавать на сцене внутреннюю правду, правду чувств и переживания, среди внешней навязчивой и грубой театральной лжи.

Чехов с искусством истинного мастера умеет убивать и внешнюю и внутреннюю сценическую ложь красивой, художественной, подлинной правдой. При этом он очень разборчив в своей любви к правде. Ему нужны не банальные каждодневные переживания, зарождающиеся на поверхности души, не те слишком знакомые нам, заношенные ощущения, которые перестали даже замечаться нами и совершенно потеряли остроту. Чехов ищет свою правду в самых интимных настроениях, в самых сокровенных закоулках души. Эта правда волнует своей неожиданностью, таинственной связью с забытым прошлым, с необъяснимым предчувствием будущего, особой логикой жизни, в которой, кажется, нет здравого смысла, которая точно глумится и зло шутит над людьми, ставит их в тупик или смешит.

Все эти часто не передаваемые словами настроения, предчувствия, намеки, ароматы и тени чувств исходят из глубины нашей души, соприкасаются там с нашими большими переживаниями – религиозными ощущениями, общественной совестью, высшим чувством правды и справедливости, пытливым устремлением нашего разума в тайны бытия. Эта область точно пропитана взрывчатыми веществами, и лишь только какое-нибудь наше впечатление или воспоминание, как искра, коснется этой глубины, душа наша вспыхивает и загорается живыми чувствами.

К тому же все эти тончайшие ощущения души проникнуты у Чехова неувядающей поэзией русской жизни. Они бесконечно близки и милы нам, неотразимо обаятельны, и оттого, при встрече с ними, так охотно отдаешься их воздействию. И тогда уже нет возможности не зажить ими.

Чтобы играть Чехова, надо, прежде всего, докопаться до его золотоносной руды, отдаться во власть отличающему его чувству правды, чарам его обаяния, поверить всему,- и тогда, вместе с поэтом, идти по душевной линии его произведения к потайным дверям собственного художественного сверхсознания. Там, в этих таинственных душевных мастерских, создается "чеховское настроение" – тот сосуд, в котором хранятся все невидимые, часто

не поддающиеся осознанию богатства и ценности чеховской души.

Но техника этой сложной внутренней работы и пути к творческому сверхсознанию – разнообразны. Мы оба, т. е. В. И. Немирович-Данченко и я, подходили к Чехову и зарытому в его произведениях духовному кладу каждый своим самостоятельным путем:

Владимир Иванович – своим, художественно-литературным, писательским, я – своим, изобразительным, свойственным моей артистической специальности. Вначале это различие путей и подходов к пьесе мешало нам. Мы вдавались в продолжительные споры, переходя от частного к принципиальному, от роли к пьесе и искусству вообще. Дело доходило до ссор, но они были художественного и артистического происхождения и потому были неопасны. Напротив, они были благотворны, так как учили нас углубляться сознанием в самую сущность искусства. Что же касается разграничения наших подходов и разделения наших сил в работе театра на роли литературную и сценическую, то вскоре все это исчезло: мы убедились, что нельзя отделить форму от содержания, литературную, психологическую или общественную сторону произведения от тех образов, мизансцен и вещественного оформления, которые в своей совокупности создавали художественность постановки.

Несомненно, однако, что наша коллективная работа над Чеховым, для того чтобы дать художественные результаты, требовала определенного соединения творческих сил, а именно: 1) такого театрального человека-писателя, драматурга и учителя театральной молодежи, каким был Владимир Иванович; 2) свободного от избитых театральных условностей режиссера, способного передавать на сцене настроения поэта и раскрывать жизнь человеческого духа в его пьесах при посредстве своих мизансцен, определенной манеры актерской игры, новых достижений в области световых и звуковых эффектов; 3) близкого душе Чехова художника-декоратора, каким был В. А. Симов.

Наконец, нужна была талантливая актерская молодежь, воспитанная на современной беллетристике, как Книппер, Лилина, Москвин, Качалов, Мейерхольд, Лужский, Грибунин и др. Режиссеры всячески старались помочь молодым артистам и натолкнуть их на верный творческий путь. Как всегда, ближе всего, под рукой, были разные внешние режиссерские возможности – те постановочные театральные средства, которыми распоряжается режиссер, т. е. декорации, мизансцены, освещение, звуки, музыка, с помощью которых сравнительно нетрудно создавать внешнее настроение.

Часто оно воздействовало на душу актеров. Они чувствовали внешнюю правду, и тесно связанные с нею интимные воспоминания из собственной жизни воскресали в их душах, выманивая из них те чувства, о которых говорил Чехов. Тогда артист переставал играть, а начинал жить жизнью пьесы, становился ее действующим лицом.

Действующее лицо пьесы естественно отражало душу артиста. Чужие слова и действия роли превращались в собственные слова и поступки артиста. Происходило творческое чудо. То наиболее важное и нужное таинство души, ради которого стоит приносить всевозможные жертвы, терпеть, страдать и работать в нашем искусстве.

Если историко-бытовая линия привела нас к внешнему реализму, то линия интуиции и чувства направила нас к внутреннему реализму. От него мы естественно, сами собой пришли к тому органическому творчеству, таинственные процессы которого протекают в области артистического сверхсознания. Оно начинается там, где кончается и внешний и внутренний реализм. Этот путь интуиции и чувства – от внешнего через внутреннее к сверхсознанию – еще не самый правильный, но возможный. В то время он стал одним из основных,- по крайней мере в моем, лично, искусстве.

Обстоятельства, при которых ставилась "Чайка", были сложны и тяжелы.

Дело в том, что Антон Павлович Чехов серьезно заболел. У него произошло осложнение туберкулезного процесса. При этом душевное состояние его было таково, что он не перенес бы вторичного провала "Чайки", подобного тому, какой произошел при первой ее постановке в Петербурге. Неуспех спектакля мог оказаться гибельным для самого писателя. Об этом нас предупреждала его до слез взволнованная сестра Мария Павловна, умолявшая нас об отмене спектакля. Между тем он был нам дозарезу необходим, так как материальные дела театра шли плохо и для поднятия сборов требовалась новая постановка. Предоставляю читателю судить о том состоянии, с которым мы, артисты, выходили играть пьесу на премьере, собравшей далеко не полный зал (сбор был шестьсот рублей). Стоя на сцене, мы прислушивались к внутреннему голосу, который шептал нам:

"Играйте хорошо, великолепно, добейтесь успеха, триумфа. А если вы его не добьетесь, то знайте, что по получении телеграммы любимый вами писатель умрет, казненный вашими руками. Вы станете его палачами".

Как мы играли – не помню. Первый акт кончился при гробовом молчании зрительного зала. Одна из артисток упала в

обморок, я сам едва держался на ногах от отчаяния.

Но вдруг, после долгой паузы, в публике поднялся рев, треск, бешеные аплодисменты. Занавес пошел… раздвинулся… опять задвинулся, а мы стояли, как обалделые. Потом снова рев… и снова занавес… Мы все стояли неподвижно, не соображая, что нам надо раскланиваться. Наконец мы почувствовали успех и, неимоверно взволнованные, стали обнимать друг друга, как обнимаются в пасхальную ночь. М. П. Лилиной, которая играла Машу и своими заключительными словами пробила лед в сердцах зрителя, мы устроили овацию. Успех рос с каждым актом и окончился триумфом. Чехову была послана подробная телеграмма.

Из артистов наибольший успех выпал на долю О. Л. Книппер (Аркадина) и М. П.

Лилиной (Маша). Обе они прославились в этих ролях.

Превосходно играли В. В. Лужский (Сорин), А. Р. Артем (Шамраев), В. Э.

Мейерхольд (Треплев), А. Л. Вишневский (Дорн)… В этом спектакле почувствовалось присутствие ярких артистических индивидуальностей, подлинных талантов, которые постепенно формировались в артистов, в боевую труппу.

С именем Чехова связано имя покойного критика Н. Е. Эфроса132 – самого горячего почитателя чеховского творчества. На премьере "Чайки" Н. Е. Эфрос первый бросился к рампе, вскочил на стул и начал демонстративно аплодировать. Он первый стал прославлять Чехова-драматурга, артистов и театр за коллективное создание этого спектакля. С тех пор Николай Ефимович вписался в число самых близких и интимных друзей нашего театра, отдал нам много своего любящего, нежного сердца и до конца дней был неизменным другом и летописцем театра, который ему бесконечно обязан и благодарен.

Приезд Чехова. – "Дядя Ваня" Болезнь не позволяла Антону Павловичу приезжать в Москву во время сезона. Но с наступлением тепла, весной 1899 года, он приехал с тайной надеждой увидеть "Чайку" и требовал, чтобы мы ее ему показали.

"Послушайте, мне же необходимо, я же автор, как же я буду дальше писать?" – твердил он при всяком удобном случае.

Как быть? Сезон кончился, помещение театра перешло на лето в другие руки, все наше имущество было вывезено и сложено в тесном сарае. Чтоб показать один спектакль Чехову, пришлось бы проделать почти ту же работу, что и для начала целого сезона, т. е. нанимать театр, рабочих, разбирать все декорации, бутафорию, костюмы, парики, привозить их в театр, созывать актеров, репетировать, устанавливать свет и проч., и проч. А в

результате – показной спектакль окажется неудачным. Нельзя хорошо наладить его наскоро. Кроме того, неопытные актеры от непривычки к новому месту будут рассеянны, а это для чеховских пьес всего опаснее. В довершение всего зрительный зал походил на сарай, так как был совершенно пуст. По случаю ремонта из него была вывезена мебель. В пустом зале пьеса не зазвучит, и Чехов разочаруется. Но слово Чехова – для нас закон, и надо было исполнить его просьбу.

Показной спектакль состоялся в Никитском театре. На нем присутствовал Чехов и десяток зрителей. Впечатление, как мы и предполагали, было среднее. После каждого акта Антон Павлович прибегал на сцену, и лицо его далеко не отражало внутренней радости. Но при виде закулисной суеты он становился бодрым, улыбался, так как он, любил кулисы и театр. Одних актеров Антон Павлович хвалил, другим же досталось. Особенно одной актрисе.

"Послушайте, – говорил он, – она же не может играть в моей пьесе. У вас же есть другая, чудесная исполнительница. Она же прекрасная артистка".

"Но как отнять роль? – заступались мы.- Ведь это равносильно выключению ее из труппы. Подумайте, какой это удар!" "Послушайте, я же возьму пьесу", – заключал Чехов почти жестоко, удивляя нас своей твердостью и непоколебимостью. Несмотря на исключительную нежность, деликатность и доброту, присущую Антону Павловичу, он в вопросах искусства был строг, неумолим и никогда не шел ни на какие компромиссы.

Чтоб не сердить и не волновать больного, ему не возражали, надеясь на то, что с течением времени все забудется. Но нет! Совершенно неожиданно Чехов вдруг изрекал:

"Послушайте, не может же она играть в моей пьесе".

На показном спектакле Антон Павлович, по-видимому, избегал меня. Я ждал его в уборной, но он не пришел. Дурной знак! Нечего делать, я сам пошел к нему.

"Поругайте меня, Антон Павлович", – просил я его.

"Чудесно же, послушайте, чудесно! Только надо дырявые башмаки и брюки в клетку".

Больше я не мог ничего от него добиться. Что это? Нежелание высказать свое мнение, шутка, чтобы отвязаться, насмешка?.. Как же так: Тригорин, модный писатель, любимец женщин,- и вдруг брюки в клетку и рваные башмаки. Я же, как раз наоборот, надевал для роли самый элегантный костюм: белые брюки, туфли, белый жилет, белую шляпу, и делал красивый грим.

Прошел год или больше. Я снова играл роль Тригорина в "Чайке" – и вдруг, во время одного из спектаклей, меня осенило:

"Конечно, именно дырявые башмаки и клетчатые брюки, и вовсе не красавчик! В этом-то и драма, что для молоденьких девушек важно, чтоб человек был писателем, печатал трогательные повести,- тогда Нины Заречные, одна за другой, будут бросаться ему на шею, не замечая того, что он и незначителен как человек, и некрасив, и в клетчатых брюках, и в дырявых башмаках. Только после, когда любовные романы этих "чаек" кончаются, они начинают понимать, что девичья фантазия создала то, чего на самом деле никогда не было".

Глубина и содержательность лаконических замечаний Чехова поразила меня. Она была весьма типична для него.

После успеха "Чайки" многие театры стали гоняться за Чеховым и вели с ним переговоры о постановке его другой пьесы – "Дядя Ваня". Представители разных театров навещали Антона Павловича на дому, и он, вел с ними беседы при закрытых дверях. Это смущало нас, так как и мы были претендентами на его пьесу. Но вот однажды Чехов возвратился домой взволнованный и рассерженный. Оказалось, что один из начальствующих лиц театра, которому он давно, раньше нас, обещал свою пьесу, нехотя обидел Антона Павловича. Вероятно, не зная, что сказать и как начать разговор, директор спросил Чехова:

"Чем вы теперь занимаетесь?" "Пишу повести и рассказы, а иногда и пьесы".

Что было дальше, я не знаю. В конце свидания Чехову преподнесли протокол репертуарной комиссии театра, в котором было сказано много лестных слов об его пьесе, принятой для постановки, однако, при одном условии, – чтобы автор переделал конец третьего акта, в котором возмущенный дядя Ваня стреляет в профессора Серебрякова.

Чехов краснел от возмущения, говоря о глупом разговоре, и тотчас же, цитируя нелепые мотивы переделки пьесы, как они были изложены в протоколе, разражался продолжительным смехом133. Только один Чехов умел так неожиданно рассмеяться в такую минуту, когда меньше всего можно было ждать от него веселого порыва.

Мы внутренне торжествовали, так как предчувствовали, что на нашей улице праздник, т. е. что судьба "Дяди Вани" решена в нашу пользу. Так, конечно, и случилось.

Пьеса была отдана нам, чему Антон Павлович был чрезвычайно рад. Мы тотчас же принялись за дело. Надо было прежде всего воспользоваться присутствием Антона Павловича, чтобы договориться с ним об его авторских желаниях. Как это ни странно, но он не умел говорить о своих пьесах. Он смущался, конфузился и, чтобы выйти из неловкого положения и избавиться

от нас, прибегал к своей обычной присказке:

"Послушайте, я же написал, там же все сказано".

Или грозил нам:

"Послушайте, я же не буду больше писать пьес. Я же получил за "Чайку" вот…" И он вынимал при этом из кармана пятачок, показывал его нам, – и снова закатывался продолжительным смехом. Мы тоже не могли удержаться от смеха. Беседа временно теряла свой деловой характер. Но, выждав, мы возобновляли допрос, пока наконец Чехов не намекнет нам случайно брошенным словом на интересную мысль пьесы или на оригинальную характеристику своих героев. Так, например, мы говорили о роли самого дяди Вани. Принято считать, что он, в качестве управляющего имением профессора Серебрякова, должен носить традиционный театральный костюм помещика: высокие сапоги, картуз, иногда плетку в руках, так как предполагается, что помещик объезжает имение верхом. Но Чехов возмутился.

"Послушайте, – горячился он, – ведь там же все сказано. Вы же не читали пьесы".

Мы заглянули в подлинник, но никаких указаний не нашли, если не считать нескольких слов о шелковом галстуке, который носил дядя Ваня.

"Вот, вот же! Все же написано", – убеждал нас Чехов. "Что написано? – недоумевали мы. – Шелковый галстук?" "Конечно же, послушайте, у него же чудесный галстук, он же изящный, культурный человек. Это же неправда, что наши помещики ходят в смазных сапогах. Они же воспитанные люди, прекрасно одеваются, в Париже. Я же все написал".

Этот ничтожный намек отражал, по мнению Антона Павловича, всю драму – драму современной русской жизни: бездарный, никому не нужный профессор блаженствует; он незаслуженно пользуется дутой славой знаменитого ученого, он сделался кумиром Петербурга, пишет глупые ученые книги, которыми зачитывается старуха Войницкая.

В порыве общего увлечения даже сам дядя Ваня некоторое время был под его обаянием, считал его великим человеком, работал на него бескорыстно в имении, чтобы поддержать знаменитость. Но оказалось, что Серебряков – мыльный пузырь, не по праву занимающий высокий пост, а живые талантливые люди, дядя Ваня и Астров, в это время гноят свою жизнь в медвежьих углах обширной неустроенной России. И хочется призвать к кормилу власти настоящих работников и тружеников, прозябающих в глуши, и посадить их на высокие посты вместо бездарных, хотя и знаменитых Серебряковых.

После разговора с Антоном Павловичем внешний образ дяди Вани почему-то ассоциировался в моем воображении с образом П. И. Чайковского.

При распределении ролей пьесы было также немало курьезов. Выходило так, что некоторые любимые Чеховым актеры нашего театра должны были играть все роли пьесы.

Когда это оказывалось невозможным, Антон Павлович грозил нам:

"Послушайте, я же перепишу конец третьего акта и пошлю пьесу в Репертуарный комитет".

Трудно теперь поверить, что после премьеры "Дяди Вани"134 мы собрались тесной компанией в ресторане и лили там слезы, так как спектакль, по мнению всех, провалился. Однако время сделало свое дело: спектакль был признан, продержался более двадцати лет в репертуаре и стал известен в России, Европе и Америке.

Все артисты играли хорошо – и Книппер, и Самарова, и Лужский, и Вишневский.

Наибольший успех имели Лилина, Артем и я в роли Астрова, которую я не любил вначале и не хотел играть, так как всегда мечтал о другой роли – самого дяди Вани. Однако Владимиру Ивановичу удалось сломить мое упрямство и заставить меня полюбить Астрова.

Поездка в Крым Это была весна нашего театра, самый благоуханный и радостный период его молодой жизни. Мы ехали к Антону Павловичу в Крым, мы отправлялись в артистическую поездку, мы – гастролеры, нас ждут, о нас пишут135. Мы – герои дня не только в Москве, но и в Крыму, т. е. в Севастополе и в Ялте. Мы сказали себе:

"Антон Павлович не может приехать к нам, так как он болен, поэтому мы едем к нему, так как мы здоровы. Если Магомет не идет к горе, гора идет к Магомету".

Артисты, их жены, дети, няни, рабочие, бутафоры, костюмеры, парикмахеры, несколько вагонов имущества, в самую распутицу, двинулись из холодной Москвы под южное солнце. Шубы долой! Вынимайте легкие платья, соломенные шляпы! Нужды нет, что день-другой померзнем в дороге! Зато там согреемся! Целый вагон был отдан в наше распоряжение. Ехать предстояло двое суток. Когда люди молоды и весна на дворе, все кажется веселым и радостным. Нельзя описать всех шуток, забавных сцен, комических происшествий во время нашего путешествия. Мы пели, шалили, заводили новые знакомства.

Вот наконец Бахчисарай; теплое весеннее утро, цветы, татарские яркие костюмы, живописные уборы, солнце. А вот и

белый Севастополь! Мало в мире городов красивее его! Белый песок, белые дома, меловые горы, голубое небо, синее море с белой пеной волн, белые облака при ослепительном солнце, белые чайки! Однако через несколько часов небо покрылось тучами, море почернело, поднялся ветер, пошел дождь с хлопьями снега, загудела без перерыва зловещая сирена. Снова зима!

Бедный Антон Павлович, который должен был плыть к нам из Ялты в такую бурю! Но мы напрасно его прождали, напрасно искали на прибывшем из Ялты пароходе. От него пришла лишь телеграмма, извещавшая о его новом заболевании. Он едва ли приедет в Севастополь.

Летний театр, в котором мы должны были играть, стоял мрачно на берегу моря, с заколоченными дверями. Их всю зиму не открывали, а когда на наших глазах распахнули и мы вошли внутрь театра, нам показалось, что мы очутились на северном полюсе: так там было холодно и сыро! Ежедневно молодая труппа наших артистов перед началом репетиций собиралась на площадке около театра. Тут же был известный театральный критик Васильев136, приехавший для корреспонденции из Москвы.

"Так Гольдони странствовал со своими собственными критиками", – пояснял он свою роль в нашей труппе.

Настала пасха, вернулось тепло. Неожиданно приехал Чехов. И он стал приходить по утрам на общие сборища к театру, в городской сад. Однажды Антон Павлович услыхал, что ищут доктора для захворавшего артиста Артема, которого он очень любил и которому он впоследствии специально писал роли и в "Трех сестрах" (Чебутыкина) и в "Вишневом саде".

"Послушайте, я же доктор при театре!" – воскликнул Чехов. Он гордился своими медицинскими знаниями гораздо больше, чем литературным талантом.

"Я же доктор по профессии, но иногда пишу в свободное время", – говорил он очень серьезно. Чехов пошел лечить своего любимца Артема и прописал ему валерьяновых капель, т. е. то самое лекарство, которое в шутку дает всем его доктор Дорн – одно из действующих лиц его "Чайки".

Наступил первый спектакль. Мы показали Чехову, а кстати и Севастополю, "Дядю Ваню". Успех был чрезвычайный. Автора вызывали без конца и меры. На этот раз Чехов был доволен исполнением. Он впервые видел наш театр в полной обстановке публичного спектакля. Во время антрактов Антон Павлович заходил ко мне, хвалил, а по окончании сделал одно лишь замечание по поводу отъезда Астрова:

"Он же свистит, послушайте… Свистит! Дядя Ваня плачет, а Астров свистит!" – И на этот раз большего я добиться от него не мог.

"Как же так, – говорил я себе, – грусть, безнадежность и – веселый свист?" Но и это замечание Чехова само собой ожило на одном из позднейших спектаклей. Я как-то взял да и засвистал: на-авось, по доверию. И тут же почувствовал правду!

Верно! Дядя Ваня падает духом и предается унынию, а Астров свистит. Почему? Да потому, что он настолько изверился в людях и в жизни, что в недоверии к ним дошел до цинизма. Люди его уже не могут ничем огорчить. Но на счастье Астрова, он любит природу и служит ей идейно, бескорыстно; он сажает леса, а леса сохраняют влагу, необходимую для рек.

В числе пьес, привезенных нами тогда в Крым, была пьеса Гауптмана "Одинокие".

Антон Павлович видел ее впервые, и пьеса ему нравилась больше его собственных пьес.

"Это же настоящий драматург! Я же не драматург, послушайте, я – доктор".

Из Севастополя мы переехали в Ялту, где нас ждал почти весь русский литературный мир, который, точно сговорившись, съехался в Крым к нашим гастролям. Там были в то время Бунин, Куприн, Мамин-Сибиряк, Чириков, Станюкович, Елпатьевский и, наконец, только что прославившийся тогда Максим Горький, живший в Крыму из-за болезни легких. Тут произошло наше знакомство с Горьким, которого мы общими усилиями убеждали писать нам пьесы137. Одна из его будущих пьес, "На дне", была в то время уже задумана, быть может, даже набросана в основных чертах, и он рассказал мне ее содержание.

Кроме писателей в Крыму было много артистов, музыкантов, и среди них выделялся молодой С. В. Рахманинов.

Ежедневно, в известный час, все актеры и писатели сходились на даче Чехова, который угощал гостей завтраком. Хозяйничала сестра Антона Павловича, Мария Павловна, наш общий друг. На главном месте хозяйки восседала мать Антона Павловича, прелестная старушка, всеми нами любимая. Слушая рассказы об успехах пьес Антона Павловича, она, несмотря на свои преклонные лета, непременно захотела поехать в театр, чтобы смотреть не нас, конечно, а Антошину пьесу. В день ее выезда, придя до завтрака, я застал Чехова чрезвычайно взволнованным.

Оказывается, что мамаша вынула из сундука свое старинное шелковое платье, чтобы надеть его вечером в театр. Антон Павлович пришел в ужас:

"Мамаша в шелковом платье смотрит пьесу Антоши!

Послушайте, нельзя же так".

И тут же, после горячего восклицания, он закатывался веселым, очаровательным смехом, потому что бытовая картина мамаши, сидящей в шелковом платье и аплодирующей сыну, который написал пьесу и теперь ездит в театр, чтобы раскланиваться публике, казалась ему очень смешной и мещански-сентиментальной.

На ежедневных обедах у Чехова часто говорили о литературе. Эти споры специалистов открывали мне много важных и полезных для режиссера и актера тайн, о которых не ведают наши сухие педагоги по истории литературы. Чехов убеждал всех, чтобы они писали пьесы для Художественного театра. Однажды кто-то сказал, что из какой-то повести Чехова легко сделать пьесу. Принесли книгу и заставили Москвина читать рассказы. Его чтение так понравилось Антону Павловичу, что с тех пор ежедневно после обеда он заставлял талантливого артиста читать что-нибудь.

Вот как Москвин сделался присяжным чтецом чеховских рассказов на благотворительных концертах.

Наши гастроли в Крыму кончились. В награду за наш приезд Чехов и Горький обещали написать нам по пьесе. Между нами говоря, это и была одна из главных причин, почему гора двинулась к Магомету.

"Три сестры" После успеха "Чайки" и "Дяди Вани" театр не мог уже обойтись без новой пьесы Чехова. Таким образом, наша судьба с тех пор находилась в руках Антона Павловича: будет пьеса, будет и сезон, не будет пьесы – театр потеряет свой аромат.

Естественно, что мы интересовались ходом работы писателя. Самые свежие сведения о нем получались от О. Л. Книппер. Однако, почему она так хорошо осведомлена обо всем? Почему она поминутно проговаривается то о здоровье Антона Павловича, то о погоде в Крыму, то о пьесе, то о приезде или неприезде в Москву Чехова?..

"Э-э! – сказали мы с Петром Ивановичем"…

Наконец, к общей радости, Чехов прислал первый акт новой пьесы – без названия.

Потом пришел второй акт, третий – не хватало только последнего. Наконец приехал и сам Антон Павлович с последним актом, и было назначено чтение пьесы в присутствии самого автора. В фойе был поставлен большой стол, покрытый сукном, все расселись вокруг него, с Чеховым и режиссерами в центре. Присутствовали: вся труппа, служащие, кое-кто из рабочих и из портных. Настроение было приподнятое.

Автор волновался и чувствовал себя неуютно на

председательском месте. Он то и дело вскакивал, отходил, прохаживался, особенно в те минуты, когда разговор принимал, по его мнению, неверное или просто неприятное для него направление.

Обмениваясь впечатлениями по поводу только что прочитанной пьесы, одни называли ее драмой, другие – трагедией, не замечая того, что эти названия приводили Чехова в недоумение. Один из ораторов, с восточным акцентом, стараясь блеснуть своим адвокатским красноречием, начал с пафосом свою речь трафаретными словами:

"Я прынцыпыально не согласен с автором, но…" и т. д.

Этого "прынцыпыально" Антон Павлович не выдержал. Он ушел из театра, стараясь остаться незамеченным. Когда его отсутствие обнаружилось, мы не сразу поняли происшедшее и подумали, что он захворал.

По окончании беседы я бросился к Чехову на квартиру и застал его не только расстроенным и огорченным, но и сердитым, каким он редко бывал.

"Нельзя же так, послушайте… Прынцыпыально!.." – воскликнул он, передразнивая оратора.

Должно быть, трафаретная фраза переполнила терпение Антона Павловича. Но была и более важная причина. Оказывается, что драматург был уверен, что он написал веселую комедию, а на чтении все приняли пьесу как драму и плакали, слушая ее.

Это заставило Чехова думать, что пьеса непонятна и провалилась.

После первого чтения пьесы началась режиссерская работа. Прежде всего В. И.

Немирович-Данченко, как всегда, направил литературную часть, а я, как полагается, написал подробную мизансцену: кто, куда, для чего должен переходить, что должен чувствовать, что должен делать, как выглядеть и проч.

Артисты работали усердно и потому довольно скоро срепетировали пьесу настолько, что все было ясно, понятно, верно. И тем не менее пьеса не звучала, не жила, казалась скучной и длинной. Ей не хватало чего-то. Как мучительно искать это что-то, не зная, что это! Все готово, надо бы объявлять спектакль, но если пустить его в том виде, в каком пьеса застыла на мертвой точке, – успеха не будет. А между тем мы чувствовали, что есть элементы для него, что для этого все подготовлено и не хватает только магического чего-то. Сходились, усиленно репетировали, впадали в отчаяние, расходились, а на следующий день опять повторялось то же

самое, но безрезультатно.

"Господа, все это потому, что мы мудрим, – вдруг решил кто-то. – Мы играем самую чеховскую скуку, самое настроение, мы тянем, надо поднять тон, играть в быстром темпе, как водевиль".

После этого мы начали играть быстро, т. е. старались говорить и двигаться скоро, отчего комкалось действие, просыпался текст слов, целые фразы. Получалась общая сутолока, от которой становилось еще скучнее. Трудно было даже понимать то, о чем говорят действующие лица и что происходит на сцене.

В одну из таких мучительных репетиций произошел интересный случай, о котором мне хочется рассказать. Дело было вечером. Работа не ладилась. Актеры остановились на полуслове, бросили играть, не видя толка в репетиции. Доверие к режиссеру и друг к другу было подорвано. Такой упадок энергии является началом деморализации.

Все расселись по углам, молчали в унынии. Тускло горели две-три электрические лампочки, и мы сидели в полутьме; сердце билось от тревоги и безвыходности положения. Кто-то стал нервно царапать пальцами о скамью, от чего получился звук скребущей мыши. Почему-то этот звук напомнил мне о семейном очаге; мне стало тепло на душе, я почуял правду, жизнь, и моя интуиция заработала. Или, может быть, звук скребущей мыши в соединении с темнотой и беспомощностью состояния имел когда-то какое-то значение в моей жизни, о котором я сам не ведаю. Кто определит пути творческого сверхсознания!

По тем или другим причинам я вдруг почувствовал репетируемую сцену. Стало уютно на сцене. Чеховские люди зажили. Оказывается, они совсем не носятся со своей тоской, а, напротив, ищут веселья, смеха, бодрости; они хотят жить, а не прозябать. Я почуял правду в таком отношении к чеховским героям, это взбодрило меня, и я интуитивно понял, что надо было делать.

После этого работа снова закипела. Не ладилась только роль Маши у Книппер, но с ней занялся Владимир Иванович, и при дальнейших репетициях у нее тоже вскрылось что-то в душе, и роль пошла превосходно.

Бедный Антон Павлович не дождался спектакля. Он уехал за границу под предлогом ухудшения здоровья, хотя я думаю, что была и другая причина, т. е. волнение за свою пьесу. Это предположение подтверждалось и тем, что он не давал нам своего адреса, по которому мы должны были бы известить его о результате спектакля. Его не знала даже сама Книппер, а казалось бы, что она…

Вместо Антона Павловича остался его ставленник по

военным делам, милый полковник, который должен был следить, чтобы не было никаких упущений по части обмундировки, выправки, привычек офицеров, их жизни и быта и проч. На эту сторону Антон Павлович обращал особое внимание, так как по городу ходили слухи, что Чехов написал пьесу против военных, и это вызывало в их среде смущение, недобрые чувства и тревожные ожидания. На самом деле Антон Павлович меньше всего хотел обижать военное сословие. Он прекрасно относился к нему, особенно к армейцам, которые, по его словам, несли культурную миссию, приезжая в медвежьи углы и принося с собой новые запросы, знания, искусство, веселье и радость.

В связи с постановкой "Трех сестер" вспоминается еще случай, характеризующий Чехова. Во время генеральных репетиций мы получили от него из-за границы письмо, опять-таки без точного обозначения адреса. Оно гласило только: "Вычеркнуть весь монолог Андрея в последнем акте и заменить его словами: "Жена есть жена". В рукописи автора у Андрея был блестящий монолог, великолепно рисующий мещанство многих русских женщин: до замужества они хранят в себе налет поэзии и женственности, но, выйдя замуж, спешат надеть капот, туфли, безвкусные и богатые уборы; в такие же капоты и туфли облачаются их души. Что сказать о таких женщинах и стоит ли долго на них останавливаться? "Жена – есть жена!" Тут посредством интонации актера все может быть выражено. И на этот раз сказался содержательный и глубокомысленный лаконизм Чехова.

На премьере138 имел очень большой успех первый акт, изображающий именины Ирины; пришлось многократно выходить на вызовы (которые в то время еще не были отменены).

Но после других актов и по окончании пьесы аплодисменты были настолько жидки, что мы с натяжкой выходили по разу. Нам тогда казалось, что спектакль не имел успеха и что пьеса и исполнение не приняты. Потребовалось много времени, чтобы творчество Чехова и в этой пьесе дошло до зрителей.

В смысле актерского и режиссерского творчества этот спектакль считается одним из лучших в нашем театре. Действительно, Книппер, Лилина, Савицкая, Москвин, Качалов, Грибунин, Вишневский, Громов (а впоследствии Леонидов), Артем, Лужский, Самарова могут считаться образцовыми исполнителями и создателями классических чеховских образов. Я также имел успех в роли Вершинина, но не у себя самого, так как не нашел в этой роли того самочувствия и состояния, которое создается при полном слиянии с ролью и поэтом.

А. П. Чехов, по возвращении из-за границы, остался доволен нами, но только жалел, что не так звонили и изображали военные

сигналы во время пожара. Он поминутно печалился и жаловался нам на это. Мы предложили ему самому перерепетировать закулисные звуки пожара и предоставили ему для этого весь сценический аппарат.

Антон Павлович с радостью принял на себя роль режиссера и, с увлечением принявшись за дело, дал целый список вещей, которые следовало приготовить для звуковой пробы. Я не был на репетиции, боясь мешать ему, и потому не знал, что там происходило.

На спектакле, после сцены пожара, Антон Павлович вошел в мою уборную, тихо и скромно сел в угол дивана и молчал. Я удивился и стал расспрашивать его.

"Послушайте, нельзя же так! Они же ругаются!" – коротко объяснил он мне.

Оказывается, что рядом с директорской ложей сидела компания зрителей, которая сильно ругала пьесу, актеров, театр, а когда началась какофония звуков пожара, они не поняли, что это должно было изображать, и стали хохотать, острить и глумиться, не зная, что рядом с ними сидел автор пьесы и режиссер пожарных звуков.

Рассказав о происшедшем, Антон Павлович закатился добродушным смехом, а потом закашлялся так, что стало страшно за него и его болезнь.

Первая поездка а Петербург По укоренившемуся издавна обычаю, московский сезон кончался проводами и шумными овациями, направленными по адресу всех артистов труппы. Впоследствии, когда была устроена вращающаяся сцена, для финала оваций ее пускали в ход, и вся стоящая на подмостках труппа, вместе с декорацией, на виду у публики, двигалась в путь и уезжала вместе с полом сцены в глубь ее, а публика оставалась перед изнанкой повернувшихся к ней декораций, на которых написано было "Счастливо оставаться".

С большим страхом, движимые материальной необходимостью, мы впервые отправились в Петербург139. Эта поездка пугала нас тем, что искони между обеими столицами существовала вражда. Петербургское не имело успеха в Москве, а московское – в Петербурге. Мы ждали от Петербурга проявления антагонизма по отношению к нам – приезжим московским артистам. К счастью, предположение наше не сбылось, и мы были приняты превосходно. Мало того, с первого же знакомства у нас создалась самая тесная связь с Петербургом, и потому ежегодно, по окончании московского сезона, мы ездили туда со всеми новыми постановками.

Наши петербургские гастроли были особенные, и вот почему.

В Москве в то время у нас было очень много друзей. Но и мы для них, и они для нас были – свои, московские; мы могли видеть друг друга всегда, когда захочется. А с петербургскими друзьями мы встречались раз в год в течение полутора-двух месяцев, и то не каждый сезон. Эти встречи происходили весной, когда тает Нева и идет ладожский лед, когда начинают зеленеть деревья, зацветают кусты, когда растворяются окна домов, поют жаворонки, соловьи, когда надевают легкие платья и едут на Острова, на взморье, когда солнце светит ярче, греет теплее, и приходят белые ночи, которые не дают спать. Петербургская весна и приезд "художественников" сплелись в представлении нашем и наших северных друзей. Это вносило красоту и поэзию в наши встречи, обостряло радость при приезде и грусть при расставании.

Нас баловали, принимали свыше наших заслуг.

После такого предисловия я могу говорить о петербургских гастролях, не боясь того, что мой рассказ примется за пошлое актерское хвастовство. Впрочем, пусть лучше за меня говорит один из наших петербургских друзей, старый театрал, отрывок из письма которого я приведу:

"Уже несколько лет прошло с тех пор, как прекратились весенние приезды к нам Московского Художественного театра. Столько великих событий произошло с тех пор, что кажется – это было очень давно. Но в перспективе прошлого еще яснее видно, чем были для нас эти ваши приезды, эти "гастроли", на которые рвалась вся интеллигенция, вся учащаяся молодежь, на которые доставали себе места – в то трудное для них время – и сознательные рабочие, ученики Смоленской школы и других вечерних курсов. Вы слышали от ваших администраторов о многотысячных толпах, которые стояли днем и ночью перед театром на площади, иногда в сильный мороз или мартовскую слякоть, чтобы попасть в очередь за билетом; вы видели перед собой в театре наэлектризованную публику, которая слушала вас, затаив дыхание, и восторженно кричала после закрытия занавеса; вы получали цветы и венки, подбирали со сцены скромные букетики, которые бросали вам с верхов студенты и курсистки, и, уезжая в Москву, вы приветливо кланялись из вагонных окон бесчисленному множеству чужих, но уже связанных с вами людей, собравшихся с разных концов города, чтобы проводить вас, взглянуть на вас еще раз и помахать платком вслед вашему удаляющемуся поезду. Но сознавали ли вы, что те наши чувства, которые выражались в этих встречах, овациях и проводах, имели свой особый тембр, – не тот, с которым мы встречали и провожали других своих любимцев?.. Старые театралы, мы с

юности знали высокие восторги и благодатные потрясения, которые дают нам могучие таланты художников сцены. Мы плакали в театре и потом кричали, как дети, чтобы излить переполнившие душу стихийные волнения. И, встречая великих артистов, мы ждали этих потрясений и опьяняющих восторгов. Но вас мы ждали и встречали по-особому: вас мы ждали и встречали, как весну, которая несет с собою светлую радость, и мечты, и надежды, которая вскрывает даже в заглохших, забитых жизнью сердцах поющие родники живой поэзии.

Ваши лучшие постановки мы ходили смотреть без счету раз, и не смотреть только, слушать их мы ходили, как музыку, и, слушая, испытывали счастье. Художественное наслаждение, моменты экстаза – это мы находили в театре и раньше, но что сценическое искусство может быть таким родным и чудесным, как весна, что оно может давать людям всех возрастов такое молодое, трепетное, уносящее к новым далям счастье, – это мы узнали только благодаря вам… Чувствовали ли вы все это? Доходил ли до вас аромат тех настроений, которые вы в нас вызывали?.." Нас фетировали {Фетировать – от французского глагола feter – чествовать. (Ред.).} в разнообразных кругах общества с совершенно исключительной сердечностью и теплотой. Особенно памятен один многолюдный торжественный обед в огромном зале ресторана Контана при первом нашем приезде в Петербург: лучшие в то время ораторы – А. Ф. Кони, С. А. Андреевский, Н. П. Карабчевский приветствовали нас интересными по содержанию и талантливыми по форме речами. Так, например, А. Ф.

Кони стал в позу строгого прокурора и, придав соответствующее выражение своему характерному лицу, произнес сухим, официальным тоном, обращаясь к В. И.

Немировичу-Данченко и ко мне:

"Подсудимые, встаньте!"

Мы послушались и поднялись с места.

"Господа присяжные, – начал свою речь Кони, – перед вами два преступника, совершивших жестокое дело. Они, с заранее обдуманным намерением, зверски убили всеми любимую, хорошо нам всем знакомую, почтенную, престарелую… (после некоторой комической паузы) – рутину. (Снова серьезный тон прокурора.) Убийцы безжалостно сорвали с нее ее пышный наряд… Они выломали четвертую стену и показали толпе интимную жизнь людей; они беспощадно уничтожили театральную ложь и заменили ее правдой, которая, как известно, колет глаза" и т. д.

Приблизительно так говорил Кони, а в заключительных словах своей речи, обращаясь ко всем присутствующим, просил их применить к обвиняемым высшую меру наказания, т. е.:

"Навсегда заключить их… в наши любящие сердца".

Другой известный оратор, С. А. Андреевский, неожиданно объявил во всеуслышание:

"К нам приехал театр, но, к нашему полному изумлению, в нем нет ни одного актера и ни одной актрисы".

Казалось, что оратор собирается нас критиковать, и мы невольно насторожили уши.

"Я не вижу здесь ни округленного актерского рта, ни крепко завитых волос, сожженных щипцами от ежедневных завивок, – продолжал оратор, – я не слышу зычных голосов. Ни на чьем лице я не читаю жажды похвал. Здесь нет актерской поступи, театральных жестов, ложного пафоса, воздевания рук, актерского темперамента с потугами. Какие же это актеры!.. А актрисы? Я не слышу их шуршащих юбок, закулисных сплетен и интриг. Взгляните сами: где у них крашеные щеки, подведенные глаза и брови?.. В труппе нет ни актеров, ни актрис. Есть только люди, глубоко чувствующие…" Далее шли комплименты.

А вот еще бытовая картинка нашей петербургской жизни. Мы в гостях у молодежи – в маленькой квартире, набитой так, что многим приходится стоять за входной дверью, на холодной лестнице, и ждать случая, чтобы подойти к "москвичам" и поговорить с ними об искусстве, о Чехове, об Ибсене или Метерлинке, по поводу мыслей, пришедших в голову во время того или другого спектакля, или для разъяснения недоумений в трактовке пьесы и отдельных ролей. Мы сидим за столом с угощением и пивом, приобретенным на последние гроши, а вся молодежь стоит кругом, смотрит на нас и угощает. Говорят, философствуют. В. И. Качалов декламирует, И.

М. Москвин смешит, А. Л. Вишневский громче всех хохочет. Не дают окончить одной пламенной речи, как уже новый оратор влезает на стул с другой речью. Потом все поют песни.

В связи с гастролями в Петербурге вспоминаются мне и те вечера, которые мы ежегодно устраивали там, исполняя отдельные акты из пьес Чехова без декораций, гримов и костюмов. Мы любили этот вид сценических выступлений, который позволяет, передавая внешнее действие пьесы лишь сдержанными движениями и намеками, сосредоточить все внимание зрителя на внутренней жизни действующих лиц, выражающейся в мимике, в глазах и в интонациях голоса. По-видимому, и публика любила эти наши выступления.

Последний спектакль в Петербурге обыкновенно являлся заключительным вечером зимнего сезона театра и началом летнего отдыха. В этот вечер или, вернее, в эту ночь, после спектакля, нередко устраивалась какая-нибудь грандиозная

поездка на Острова. Это был наш чудесный весенний праздник.

Могут ли не-актеры понять значение для нас этих слов: "окончание сезона", и цену праздника в этот знаменательный день? Окончание сезона, даже для самого преданного искусству артиста, это – начало свободы, – правда, лишь летней, временной; это – конец строжайших обязательств, поддерживаемых почти военной дисциплиной; это – право болеть, так как в сезоне мы принуждёны нередко выступать на сцене даже с высокой температурой; это – право дышать воздухом и видеть солнце и дневной свет, так как в сезоне актер не имеет времени гулять, а дневной свет видит лишь пока идет в театр на утреннюю репетицию: остальное время он проводит на сцене при тусклом свете нескольких электрических лампочек, или при ярком освещении рампы. Во время сезона мы ложимся спать, когда мастеровой встает, чтобы идти на работу, мы просыпаемся, когда улицы переполнены народом.

Конец сезона – это право делать то, чего требует чувство, воля и ум, которые почти весь год подчинены драматургам, режиссеру, репертуару, конторе театра.

Такая жизнь добровольного раба продолжается с августа по июнь и более. Поэтому последний день ее и первый день начала двухмесячной передышки является для нас знаменательным и долго ожидаемым моментом жизни.

В вечер последнего спектакля сезона, когда на дворе благоухает чудесная петербургская весна с теплым морским воздухом, весенними цветами, первой зеленью, ароматами, соловьями, при самом начале зарождающихся белых ночей, наши милые, нежные, ласковые и гостеприимные петербургские друзья составляли подписку и устраивали прогулку по Неве и по взморью. Для этого нанимался на всю ночь невский пароход. Восход солнца встречался на взморье; там ловили или просто покупали рыбу и из нее варили уху. На рассвете катались на лодке по взморью, высаживались на острова, гуляли по лесу, встречали знакомых, которые оказывались застигнутыми там во время развода мостов на Неве.

Однажды, в такую ночь, мы встретили там старого, в свое время знаменитого опереточного артиста, славившегося исполнением цыганских песен, Александра Давыдовича Давыдова. Когда он был еще в силе, его нельзя было слушать без слез, – так задушевно было его пение. Недаром же он был любимцем знаменитого тенора, Анджело Мазини. Давыдов состарился, превратился в руину, голос его пропал, но слава о нем продолжала жить. Надо было показать знаменитого старика нашей молодежи, чтобы и они могли сказать своим детям: "Мы

тоже слыхали знаменитого Давыдова". Нам удалось убедить Александра Давыдовича спеть несколько его коронных цыганских романсов. Разбудили хозяина кафе, попросили его открыть ресторан, заварить чай… Давыдов со старческим хрипом пропел или, вернее, музыкально продекламировал несколько романсов и все-таки заставил нас пролить слезы. Он проявил высокое искусство слова в дилетантской области цыганского пения и, кроме того, заставил нас задуматься о том секрете декламации, произношения и выразительности, который был ему известен, а нам – артистам драмы, имеющим постоянно дело со словом, – нет! После этого свидания я уже не видал знаменитого старика, так как он вскоре скончался.

Провинциальные гастроли В иные годы, по окончании петербургского сезона, мы ехали в Киев, Одессу или Варшаву140. Эти поездки на юг, в теплый климат, к морю, Днепру или Висле, были нами очень любимы. И там было много милых друзей, которые хотели видеть в нас и в привезенном нами репертуаре и искусстве душу любимых поэтов, надежду на просвет в будущем, стремление к свободе и к лучшей жизни. Здесь повторялось то же, что и в Петербурге. И тут я могу говорить об успехах театра с той же оговоркой, как раньше, при описании петербургских гастролей. Из Одессы, Киева, Варшавы тоже есть письма от старых и молодых театралов, вспоминающих о записях на билеты, о толпах народа перед театром, встречах и проводах, подношениях, цветочном дожде, уличных овациях и прочих атрибутах артистического успеха. И там устраивали folle journee {Буквально – безумный день (франц.).} в честь нашего театра: нанимался пароход, в нижние каюты которого прятался оркестр военной музыки, румынский оркестр, хор, отдельные певцы. В разгар веселья их выпускали на палубу, отчего общее праздничное настроение еще более разрасталось.

Начинались танцы на открытом воздухе, под горячим солнцем, среди водяной стихии Днепра. А то вдруг, неожиданно, останавливали пароход на облюбованном месте с живописным лугом и затевали игры с призами, бега, огромный grand rond {большой круг (франц.). Здесь – фигура в общем танце. (Ред.)} или шествие с музыкой.

В провинции конец сезона отмечался обычно праздником, на котором нас фетировали превыше заслуг. Торжественный ужин затягивался далеко за полночь. Однажды такое ночное сборище происходило после спектакля в городском киевском саду, на высоком берегу Днепра. После ужина мы всей компанией гуляли по берегу реки и пробрались в дворцовый парк. Там мы очутились в обстановке тургеневской эпохи, со старинными аллеями,

боскетами. В одном из мест парка мы узнали нашу декорацию и планировку из второго акта тургеневской пьесы "Месяц в деревне". Рядом с площадкой были точно заранее приготовленные места для зрителя; туда мы усадили всю гуляющую с нами компанию и начали импровизированный спектакль в живой природе. Подошел мой выход: мы с О. Л. Книппер, как полагается по пьесе, пошли вдоль длинной аллеи, говоря свои реплики, потом сели на скамью по нашей привычной мизансцене, заговорит ли и… остановились, так как не были в силах продолжать. Моя игра в обстановке живой природы казалась мне ложью. А еще говорят, что мы довели простоту до натурализма! Как условно оказалось то, что мы привыкли делать на сцене.

В Одессе проводы чуть было не окончились катастрофой. Это было в тот период, когда закипело одно из очередных предреволюционных брожений. Атмосфера была сгущенной, полиция – начеку. По выходе из театра мы, т. е. все артисты труппы, оказались окруженными большой и шумливой толпой. Она стискивала нас и несла за собой вдоль по улицам, по приморскому бульвару. В конце бульвара толпу уже ждал отряд полиции. По мере того как мы приближались к ней, атмосфера все более сгущалась вокруг нас.

Каждую минуту можно было ждать, что полиция бросится разгонять толпу нагайками.

Однако на этот раз дело обошлось без побоища: толпа стала расходиться. Когда я пришел в свою комнату, на улице были еще слышны крики отдельных голосов.

Очевидно, там что-то произошло, но в темноте ничего не было видно.

С. Т. Морозов и постройка театра Несмотря на художественный успех театра, материальная сторона его шла неудовлетворительно. Дефицит рос с каждым месяцем. Запасный капитал был истрачен, и приходилось созывать пайщиков дела для того, чтобы просить их повторить свои взносы. К сожалению, большинству это оказалось не по средствам, и они, несмотря на горячее желание помочь театру, принуждены были отказаться. Момент был почти катастрофический для дела. Но и на этот раз добрая судьба позаботилась о нас, заблаговременно заготовив нам спасителя.

Дело в том, что еще в первый год существования театра на один из спектаклей "Федора" случайно заехал Савва Тимофеевич Морозов. Этому замечательному человеку суждено было сыграть в нашем театре важную и прекрасную роль мецената, умеющего не только приносить материальные жертвы искусству, но и служить ему со всей преданностью, без самолюбия, без ложной амбиции и

личной выгоды141. С. Т.

Морозов просмотрел спектакль и решил, что нашему театру надо помочь. И вот теперь этому представился случай.

Неожиданно для всех он приехал на описываемое заседание и предложил пайщикам продать ему все паи. Соглашение состоялось, и с того времени фактическими владельцами дела стали только три лица: С. Т. Морозов, В. И. Немирович-Данченко и я. Морозов финансировал театр и взял на себя всю хозяйственную часть. Он вникал во все подробности дела и отдавал ему все свое свободное время. Будучи в душе артистом, он, естественно, чувствовал потребность принять активное участие в художественной стороне. С этой целью он просил доверить ему заведование электрическим освещением сцены. По своим делам ему приходилось проводить большую часть лета в Москве, пока его семья отдыхала в деревне. Пользуясь своим одиночеством, Савва Тимофеевич в летние дни посвящал все свое свободное время пробам театрального освещения. Ради них он превращал свой дом и сад при нем в экспериментальную мастерскую: в зале производились всевозможные опыты; в ванной комнате была химическая лаборатория, в которой изготовлялись лаки разных цветов для окрашивания электрических ламп и стекол ради получения более художественных оттенков освещения сцены. В большом саду при доме также производились пробы всевозможных эффектов, для которых требовалось большое расстояние. Сам Морозов вместе со слесарями и электротехниками, в рабочей блузе, трудился, как простой мастер, удивляя специалистов своим знанием электрического дела. С наступлением сезона Савва Тимофеевич сделался главным заведующим электрической частью и поставил ее на достаточную высоту, что было не легко при плохом состоянии, в котором находились машины в арендованном нами театре "Эрмитаж" в Каретном ряду.

Несмотря на свои многосложные дела, Морозов заезжал в театр почти на каждый спектакль, а если ему это не удавалось, то заботливо справлялся по телефону, что делается там как по его части, так и по всем другим частям сложного театрального механизма.

Савва Тимофеевич был трогателен своей бескорыстной преданностью искусству и желанием посильно помогать общему делу. Помню, например, такой случай: не ладилась последняя декорация в пьесе В. И. Немировича-Данченко "В мечтах", которая была уже объявлена на афише. За неимением времени переделать неудавшуюся декорацию пришлось исправлять ее. Для этого все режиссеры и их помощники общими усилиями искали среди

театрального имущества разные вещи, чтобы украсить ими комнату и прикрыть недостатки. Савва Тимофеевич Морозов не отставал от нас. Мы любовались, глядя, как он, солидный, немолодой человек, лазил по лестнице, вешая драпировки, картины, или носил мебель, вещи и расстилал ковры. С трогательным увлечением он отдавался этой работе, и я еще нежнее любил его в те минуты.

Мы с Владимиром Ивановичем решили приблизить Савву Тимофеевича к художественно-литературной части. И это было сделано совсем не потому, что он владел финансовым нервом театра, и мы хотели больше прикрепить его к делу. Мы поступали так потому, что сам Морозов выказал много вкуса и понимания в области литературы и художественного творчества актеров. С тех пор вопросы репертуара, распределение ролей, рассмотрение тех или иных недостатков спектакля и его постановки обсуждались с участием Морозова. И в этой области он показал большую чуткость и любовь к искусству.

Но больше всего его самоотверженная преданность и любовь к делу проявились в тот момент, когда стал ребром вопрос о найме нового помещения для нашего театра.

Разрешение этого трудного дела Савва Тимофеевич взял на себя и выполнил его со всем размахом и широтой, присущими его русской натуре. Он выстроил нам на собственные средства новый театр в Камергерском переулке. Девиз, которым он руководился при стройке, гласил: все – для искусства и актера, тогда и зрителю будет хорошо в театре. Другими словами, Морозов сделал как раз обратное тому, что делают всегда при постройке театров, в которых три четверти имеющихся средств ассигнуют на фойе и разные комнаты для зрителей, и лишь одну четверть – на искусство, актеров и монтаж сцены. Морозов, наоборот, не жалел денег на сцену, на ее оборудование, на уборные актеров, а ту часть здания, которая предназначена для зрителей, он отделал с чрезвычайной простотой, по эскизам известного архитектора Ф. О. Шехтеля, строившего театр безвозмездно. В отделке театра не было допущено ни одного яркого или золотого пятна, чтобы без нужды не утомлять глаз зрителей и приберечь эффект ярких красок исключительно для декораций и обстановки сцены.

Постройка театра была совершена в несколько месяцев. Морозов лично наблюдал за работами, отказавшись от летних каникул, и переехал на все лето на самую стройку.

Там он жил в маленькой комнатке рядом с конторой, среди стука, грома, пыли и множества забот по строительной части.

С особой любовью он отнесся к строительству и оборудованию сцены. По плану, составленному общими силами,

была устроена вращающаяся сцена, которая в то время являлась редкостью даже за границей. Она была значительно более усовершенствована, чем обычный тип вертящихся подмостков, в которых вращается один лишь пол, так как Морозов с Шехтелем устроили вращение целого этажа под сценой, со всеми люками, провалами и механикой подполья. Во вращающейся сцене был устроен огромный люк, который мог с помощью электрического двигателя проваливаться для того, чтобы изображать горные пропасти или реку. Этот же люк мог подыматься кверху, и тогда он образовывал большую площадку горы, террасу и проч. Освещение было устроено им по последним усовершенствованиям того времени, с электрическим роялем, с помощью которого можно управлять всем светом сцены и театра. Кроме того, Савва Тимофеевич выписал из-за границы и заказал в России много других электрических и сценических усовершенствований, распространяться о которых в этой книге было бы неуместно.

Постройка театра значительно упрочила наше дело.

После того как с помощью Морозова наше дело стало крепким и стало давать не дефицит, а некоторую прибыль, мы решили для его упрочения передать его, со всем имуществом и поставленным на сцене репертуаром, группе наиболее талантливых артистов, основателям дела, которые являлись фактически его душой. Савва Тимофеевич, отказавшись от возмещения сделанных по постановкам и поддержке театра затрат, передал весь доход названной группе, которая с того времени и являлась хозяином и владельцем театра и всего предприятия.

Общественно-политическая линия

"Доктор Штокман" С переходом в новый театр в Камергерском переулке (сентябрь 1902 года) совпало начало новой линии в репертуаре и направлении работ театра. Эту линию я буду называть общественно-политической.

Раньше, за два года до описываемого времени, в репертуаре и актерской работе театра оказался зародыш такого направления. Но он создался случайно. Это произошло в ибсеновской пьесе "Доктор Штокман", в сезоне 1900/01 года142.

Доктор Штокман в моем репертуаре – одна из тех немногих счастливых ролей, которая влечет к себе своей внутренней силой и обаянием. Впервые прочтя пьесу, я сразу ее понял, сразу зажил ею и сразу заиграл роль на первой же репетиции.

Очевидно, сама жизнь позаботилась заблаговременно о том, чтобы выполнить всю подготовительную творческую работу и запасти необходимый душевный материал и воспоминания об

аналогичных с ролью жизненных чувствованиях. Моя исходная точка отправления и в режиссерской, и в артистической работе над пьесой и роль шли по линии интуиции и чувства, но пьеса, роль и постановка получили иное направление, и более широкое – общественно-политическое значение и окраску.

В пьесе и роли меня влекли любовь и не знающее препятствий стремление Штокмана к правде. Мне легко было в этой роли надевать на глаза розовые очки наивной доверчивости к людям, через них смотреть на всех окружающих, верить им и искренно любить их. Когда постепенно вскрывалась гниль в душах окружающих Штокмана мнимых друзей, мне легко было почувствовать недоумение изображаемого лица. В минуту его полного прозрения мне было страшно не то за самого себя, не то за Штокмана. В это время происходило слияние меня с ролью. Я ясно понимал, как с каждым актом, постепенно, Штокман становился все более и более одиноким, и когда, к концу спектакля, он стал совсем одиноким, то заключительная фраза пьесы:

"Самый сильный человек в этом мире тот, кто остается одиноким!" – просилась на язык сама собой.

От интуиции, сам собой, инстинктивно, я пришел к внутреннему образу, со всеми его особенностями, деталями, близорукостью, наглядно говорящей о внутренней слепоте Штокмана к человеческим порокам; к его детскости, к его молодой подвижности, к товарищеским отношениям с детьми и с семьей; к веселости, любви к шутке, играм, к общительности; к обаянию Штокмана, которое заставляло всех, соприкасающихся с ним, делаться чище и лучше, вскрывать хорошие стороны своей души в его присутствии. От интуиции я пришел и к внешнему образу: он естественно вытекал из внутреннего. Душа и тело Штокмана и Станиславского органически слились друг с другом: стоило мне подумать о мыслях или заботах доктора Штокмана, и сами собой являлись признаки его близорукости, наклон тела вперед, торопливая походка; глаза доверчиво устремлялись в душу объекта, с которым говорил или общался на сцене Штокман; сами собой вытягивались вперед, ради большей убедительности, второй и третий пальцы моих рук, – как бы для того, чтобы впихивать в самую душу собеседника мои чувства, слова и мысли. Все эти потребности и привычки появлялись инстинктивно, бессознательно. Откуда они? – Впоследствии я случайно догадался об их происхождении: через несколько лет после создания Штокмана, при встрече в Берлине с одним ученым, знакомым мне раньше по венской санатории, я узнал у него свои пальцы из "Штокмана". Очень вероятно, что они бессознательно

перешли ко мне от этого живого образца. А у одного известного русского музыканта и критика я узнал свою манеру топтаться на месте а 1а Штокман.

Стоило мне даже вне сцены принять внешние манеры Штокмана, как в душе уже возникали породившие их когда-то чувства и ощущения. Образ и страсти роли стали органически моими собственными или, вернее, наоборот: мои собственные чувства превратились в штокманские. При этом я испытывал высшую для артиста радость, которая заключается в том, чтобы говорить на сцене чужие мысли, отдаваться чужим страстям, производить чужие действия, как свои собственные.

"Ошибаетесь! Вы – звери, вы – именно звери!" – кричал я толпе на публичной лекции четвертого акта, – и я кричал это искренно, так как умел становиться на точку зрения самого Штокмана. И мне приятно было говорить это и сознавать, что зритель, полюбивший Штокмана, волнуется за меня и злится на бестактность, которою я напрасно возбуждаю против себя толпу озверевших врагов. Излишняя прямота и откровенность, как известно, губят героя пьесы.

Актер и режиссер, сидящие во мне, отлично понимали сценичность такой искренности, губительной для действующего лица, и обаятельность его правдивости.

Образ доктора Штокмана стал популярным как в Москве, так и, особенно, в Петербурге. На это были свои причины. В то тревожное политическое время – до первой революции – было сильно в обществе чувство протеста. Ждали героя, который мог бы смело и прямо сказать в глаза правительству жестокую правду.

Нужна была революционная пьеса – и "Штокмана" превратили в таковую. Пьеса стала любимой, несмотря на то что сам герой презирает сплоченное большинство и восхваляет индивидуальность отдельных людей, которым он хотел бы передать управление жизнью. Но Штокман протестует, Штокман говорит смело правду, – и этого было достаточно, чтобы сделать из него политического героя.

В день знаменитого побоища на Казанской площади мы были на гастролях в Петербурге и играли "Штокмана"143. Состав зрителей этого спектакля был на подбор из интеллигенции; было много профессоров и ученых. Помню почти сплошь седые головы в партере. Ввиду печальных событий дня театральный зал был до крайности возбужден и ловил малейший намек на свободу, откликался на всякое слово протеста Штокмана. То и дело, и притом в самых неожиданных местах, среди действия, раздавались взрывы тенденциозных рукоплесканий. Это был политический спектакль.

Атмосфера в зале была такова, что можно было ежеминутно ждать прекращения спектакля и арестов. Цензоры, сидевшие на всех спектаклях "Штокмана" и следившие за тем, чтобы я, игравший заглавную роль, говорил по цензурованному экземпляру, придираясь к каждому не пропущенному цензурой слову, на этот раз следили за мной с удвоенным вниманием. Приходилось быть особенно осторожным. Когда текст роли многократно то вычеркивался, то снова восстанавливался, можно легко спутать что-нибудь или сказать лишнее. В последнем акте пьесы, приводя в порядок свою разгромленную толпой квартиру, доктор Штокман находит среди общего беспорядка свой черный сюртук, в котором он был накануне на публичном заседании. Видя дыру на платье, Штокман говорит своей жене:

"Никогда не следует надевать новую пару, когда идешь сражаться за свободу и истину".

Присутствовавшие в театре невольно отнесли эту фразу к бывшему днем побоищу на Казанской площади, где тоже, вероятно, порвали немало новых пар во имя свободы и истины. После этих слов в зале поднялся такой треск аплодисментов, что пришлось приостановить исполнение. Некоторые повскакали со своих мест и бросились к рампе, протягивая ко мне руки. В этот день я на собственном опыте узнал силу воздействия, которую мог бы иметь на толпу настоящий, подлинный театр144.

Пьеса и спектакль, которые становятся возбудителями общественных настроений и которые способны вызывать такой экстаз в толпе, получают общественно-политическое значение и имеют право быть причисленными к этой линии нашего репертуара.

Быть может, и самый выбор пьесы и самый характер исполнения роли были интуитивно подсказаны нам тогдашним настроением общества, общественной жизнью страны, которая жадно искала героя, бесстрашно говорящего правду, воспрещенную властями и цензурой. Но мы, исполнители пьесы и ролей, стоя на сцене, не думали о политике. Напротив, демонстрации, которые вызывались спектаклем, явились для нас неожиданными. Для нас Штокман не был ни политиком, ни митинговым оратором, а лишь идейным, честным и правдивым человеком, другом своей родины и народа, таким, каким должен быть каждый истинный и честный гражданин страны.

Таким образом, для зрителя спектакль явился общественно-политическим, для меня же "Штокман" был из серии пьес и постановок, идущих по линии интуиции и чувства.

Через них я познал душу и страсти роли и бытовую сторону жизни пьесы с ее характерностью, а "тенденция" пьесы вскрылась

для меня сама собой. В результате я очутился на линии общественно-политической. От интуиции через быт и символ – к политике.

Уж не существует ли в нашем искусстве только одна единственная правильная линия – интуиции и чувства? Уж не вырастают ли из нее бессознательно внешние и внутренние образы, их форма, идеи, чувства, политические тенденции и самая техника роли? Уж не поглощает и не вплетает ли в себя линия интуиции и чувства все другие линии, захватывая и самую духовную, и внешнюю сущность пьесы и роли?

Ведь это же самое произошло со мной и раньше, при создании роли дядюшки в "Селе Степанчикове". И там, – чем искреннее я верил его наивности и доброте, тем бестактнее казались его поступки, – и тем больше волновался зритель. А чем больше было недоразумений, тем сильнее зритель любил героя за его детскую доверчивость и душевную чистоту. И там линия интуиции и чувства вплетала в себя и поглощала все другие линии роли, а творческая цель автора, "идея" пьесы, раскрывалась сама собою – не актером, а зрителем, в результате всего виденного и слышанного им в театре. И тогда, как теперь в Штокмане, я чувствовал себя превосходно.

Не в том ли секрет воздействия общественно-политических пьес, что при их воплощении актеру надо меньше всего думать об общественных и политических задачах, а просто быть в таких пьесах идеально искренним и честным?

М. Горький

"Мещане" Брожение и нарождающаяся революция принесли на сцену театра ряд пьес, отражавших общественно-политическое настроение, недовольство, протест, мечтания о герое, смело говорящем правду.

Цензура и полицейское начальство насторожили уши, красный карандаш гулял по цензурным экземплярам, вычеркивая малейшие намеки, могущие вызвать нарушение общественного спокойствия. Боялись, чтобы театр не стал ареной для пропаганды. И правда, в этом направлении замечались попытки.

Тенденция и искусство несовместимы, одно исключает другое. Лишь только к искусству подходят с тенденциозными, утилитарными или другими нехудожественными помыслами – оно вянет, как цветок в руке Зибеля. В искусстве чужая тенденция должна превратиться в собственную идею, претвориться в чувство, стать искренним стремлением, второй натурой самого артиста, – тогда она войдет в жизнь человеческого духа актера, роли, целой пьесы и станет не тенденцией, но собственным credo. А зритель пусть делает свои заключения и сам создает тенденцию

из воспринятого в театре. Естественное заключение само собой сложится в душе и голове зрителя из созданной актером творческой посылки.

Вот необходимое условие, при котором только и мыслима на сцене постановка пьес общественно-политического характера. Были ли у нас эти творческие условия?

Главным начинателем и создателем общественно-политической линии в нашем театре был А. М. Горький. Мы знали, что он пишет две пьесы: одну ту, которую он мне рассказывал в Крыму, – название ее еще не было установлено, – и другую с заглавием "Мещане". Нас интересовала первая пьеса, так как в ней Горький изображал тот быт своих излюбленных бывших людей, который и создал его славу.

Жизнь босяков еще ни разу не была показана на русской сцене, а в описываемое мною время они, точно так же, как и все, что шло из низов, привлекали общественное внимание. И мы тогда искали среди них таланта. Одно время выбор и прием молодежи в школу театра производился почти исключительно из народа. И Горький, пришедший к нам от земли, был нужен театру.

Мы приставали к Алексею Максимовичу с просьбой о скорейшем окончании пьесы для открытия ею нового театра, который строил нам Морозов. Но Горький жаловался нам на действующих лиц его пьесы:

"Понимаете ли, какая штука, – говорил он, – обступили меня все эти мои люди, толкаются, пихаются, а я не могу ни усадить их на места, ни помирить между собой.

Право! Все говорят, говорят, и хорошо говорят, жаль остановить, ей-богу, честное слово!" "Мещане" созрели раньше, и потому эта пьеса вышла в свет прежде, чем первая.

Конечно, мы обрадовались ей и назначили ее для открытия нового театра в предстоявшем сезоне. Беда была в том, что на главную роль певчего Тетерева, знаменитой октавы, баса из церковного хора провинциального города, у нас не было исполнителя. Роль особенная: она требует яркой, красочной индивидуальности, громоподобного голоса. Среди учеников школы был один, несомненно подходящий.

Мало того, – подлинный певчий, бас, октава. Он служил сначала в церковном хоре, а потом в одном из загородных ресторанных хоров. Баранов, – так звали этого ученика, намеченного на роль Тетерева, – был, несомненно, талантлив, неплохой, добродушный человек, но запойный и совершенно некультурный. Ему было бы трудно разъяснить литературные тонкости произведения. Однако в данной роли, как выяснилось

потом, его первобытность оказала ему услугу. Баранов принимал за чистую монету все, что говорит и делает в пьесе Тетерев. Он стал для него положительным лицом, героем, идеалом. Благодаря этому тенденции и мысли автора сами собой претворялись в чувства и мысли исполнителя. Такой искренности и серьезности отношения к положениям в пьесе и мыслям изображаемого лица, как было у Баранова, не добьешься никаким искусством и техникой. Его Тетерев вышел не театральным, а подлинным певчим, и именно это сразу почувствовал зритель и оценил в должной мере. Остальное же было в руках режиссера. У него много средств, чтобы в общей трактовке пьесы поставить ожившее лицо на свое место, дать ему настоящее значение.

Сезон 1901/02 года, во время которого готовилась пьеса, подходил к концу, а спектакль не был готов даже для генеральной репетиции, которая закрепляет нашу сценическую работу. Если не фиксировать ее вовремя, то все забудется и придется начинать сначала. Поэтому, несмотря на трудности, было решено во что бы то ни стало устроить публичную генеральную репетицию в Петербурге, где мы, по обыкновению, играли весной. Время было смутное, тревожное в политическом смысле.

Полиция и цензура следили за каждым нашим шагом, так как Художественный театр благодаря новому репертуару считался передовым, а сам Горький был под надзором полиции. Сначала пьесу не хотели пропустить. Начались хлопоты145. Больше других ратовал за допущение пьесы к представлению Витте. "Мещан" разрешили, но с помарками. Многие из них были очень курьезны. Например, слова "жена купца Романова" приказано было заменить словами "жена купца Иванова", так как в фамилии Романовых хотели видеть намек на царствующий дом. Вначале разрешение удалось выхлопотать только для абонементных спектаклей, так как Владимир Иванович в переговорах с властями принужден был особенно настаивать на том, что, снимая один из объявленных нами спектаклей, нас лишают возможности выполнить наши обязательства перед абонентами. Это обстоятельство привело к курьезному эпизоду, который может показаться почти неправдоподобным, но который был чрезвычайно характерен для того времени.

Опасаясь, что, кроме более или менее "солидной" абонементной публики, на наши спектакли проникнет и безбилетная молодежь, которую, к слову сказать, мы допускали очень охотно, градоначальник распорядился в один прекрасный день заменить в театре проверяющих билеты капельдинеров – городовыми. Узнав об этом, Владимир Иванович, со свойственной ему решительностью, велел отвести из коридоров смущавших

публику городовых и вновь поставить капельдинеров. Это вызвало объяснение с ним сначала помощника пристава, потом пристава и, наконец, требование градоначальника, чтобы Владимир Иванович немедленно явился для объяснений к нему. Владимир Иванович отказался оставить театр во время спектакля и поехал к градоначальнику лишь на следующее утро. Из разговора с ним градоначальник понял только, что городовые смущают публику своей формой и, обещав убрать их, распорядился, чтобы вечером они фигурировали вместо капельдинеров уже переодетыми – во фраках. На генеральную репетицию, в Панаевский театр, где происходили тогда гастроли, съехался весь "правительствующий" Петербург, начиная с великих князей и министров, – всевозможные чины, весь цензурный комитет, представители полицейской власти и другие начальствующие лица с женами и семьями. В самый театр и вокруг него был назначен усиленный наряд полиции; на площади перед театром разъезжали конные жандармы. Можно было подумать, что готовились не к генеральной репетиции, а к генеральному сражению.

На премьере успех постановки был средний. Наибольшая часть его выпала на долю Тетерева – Баранова. "Вот он – самородок из народа, от земли, которого мы искали!" – решили все. – "Вот он – второй Шаляпин!" Светские дамы хотели знакомиться с ним, видеть его. Разгримированного Баранова привели в зрительный зал. Его окружили княжны и княгини. Гений-самородок из народа кокетничал с ними. Картина, не поддающаяся описанию!

На следующий день вышли рецензии, и в них больше всего расхваливали Баранова.

Бедный! В этих похвалах он нашел свою погибель. Первое, что он поспешил сделать, прочтя рецензии, – это купить себе цилиндр, перчатки и модное пальто-размахайку.

Потом он стал бранить русскую культуру:

"Всего-навсего каких-то десять-пятнадцать газет! А в Париже или Лондоне, – говорил он, – не то пятьсот, не то пять тысяч!" Другими словами, Баранов жалел о том, что всего пятнадцать газет расхвалили его, а будь это в Париже, – вышло бы пять тысяч рецензий о нем. В этом, с его точки зрения, и заключалась культура.

Тон Баранова сразу переменился. Вскоре он запил… Его лечили, вылечили, простили… потому что он талант. Опять он вел себя образцово. Но по мере того как он играл роль и успех его рос, он все больше и больше портился. Потом он стал неаккуратен, начал манкировать, якобы по болезни, и даже

однажды без предупреждения не пришел на спектакль. Пришлось проститься с ним. Потом он ходил оборванцем по Москве, декламировал на улицах громоподобным голосом какие-то напыщенные стихи и монологи, ревел на верхних могучих нотах. Городовые водили его в участок. Иногда, по старой памяти, он заходил к нам в театр. Его принимали ласково, кормили и поили, но он не просил даже вернуть его в труппу, говоря:

"Понимаю сам, что недостоин!" Потом его встретил кто-то на большой дороге в одном нижнем белье, и, наконец, он скрылся… Где он теперь, талантливый, милый бродяга с детским сердцем и умом?

Должно быть, погиб… от славы, не перенеся успеха. Мир праху его!

Спектакль в целом не имел большого успеха ни в Петербурге, ни в Москве, и, несмотря на наши старания, общественно-политическое значение его не дошло до зрителей, если не считать роли Баранова, который меньше всего думал о политике.

"На дне" Во время первой нашей поездки в Крым, сидя как-то раз вечером на террасе и слушая плеск морских волн, Горький рассказывал мне в темноте содержание этой своей пьесы, о которой он тогда еще только мечтал. В первой редакции главная роль была роль лакея из хорошего дома, который больше всего берег воротничок от фрачной рубашки – единственное, что связывало его с прежней жизнью. В ночлежке было тесно, обитатели ее ругались, атмосфера была отравлена ненавистью. Второй акт кончался внезапным обходом ночлежки полицией. При вести об этом весь муравейник начинал копошиться, спешил спрятать награбленное; а в третьем акте наступала весна, солнце, природа оживала, ночлежники из смрадной атмосферы выходили на чистый воздух, на земляные работы, они пели песни и под солнцем, на свежем воздухе, забывали о ненависти друг к другу.

Теперь нам предстояло поставить и сыграть эту пьесу в новой, значительно углубленной редакции, под названием "На дне жизни", которое после, по совету Владимира Ивановича, Горький сократил до двух слов – "На дне". Опять перед нами была трудная задача: новый тон и манера игры, новый быт, новый своеобразный романтизм, пафос, с одной стороны, граничащий с театральностью, а с другой – с проповедью.

"Не люблю я, когда Горький, точно священник, выходит на амвон и начинает читать проповедь своей пастве, с церковным "оканьем", – говорил как-то Антон Павлович про Горького. – Алексей Максимович должен разрушать то, что подлежит разрушению, в этом его сила и призвание".

Горького надо уметь произносить так, чтобы фраза звучала и

жила. Его поучительные и проповеднические монологи, хотя бы, например, о "Человеке", надо уметь произносить просто, с естественным внутренним подъемом, без ложной театральности, без высокопарности. Иначе превратишь серьезную пьесу в простую мелодраму. Надо было усвоить особый стиль босяка и не смешивать его с обычным бытовым театральным тоном или с актерской вульгарной декламацией. У босяка должна быть ширь, свобода, свое особое благородство. Откуда их добыть? – Нужно проникнуть в душевные тайники самого Горького, как в свое время мы это сделали с Чеховым, чтобы найти потайной ключ к душе автора. Тогда эффектные слова босяцких афоризмов и витиеватых фраз проповеди наполнятся духовной сущностью самого поэта, и артист заволнуется вместе с ним.

Как всегда, В. И. Немирович-Данченко и я подошли к новому произведению каждый своим путем. Владимир Иванович мастерски вскрыл содержание пьесы; он как писатель знает литературные ходы, которые подводят к творчеству. Я же, по обыкновению, беспомощно метался в начале работы и бросался от быта к чувству, от чувства к образу, от образа к постановке или приставал к Горькому, ища у него творческого материала. Он мне рассказывал, как и с кого писалась пьеса, он говорил о своей скитальческой жизни, о своих встречах, о прообразах действующих лиц и о моей роли Сатина – в частности. Оказывается, что босяк, с которого он писал эту роль, пострадал из-за самоотверженной любви к сестре. Она была замужем за почтовым чиновником. Последний растратил казенные деньги. Ему грозила Сибирь.

Сатин достал деньги и тем спас мужа сестры, а тот нагло предал его, уверив, что Сатин не чист на руку. Случайно подслушав клевету, в порыве бешенства, Сатин ударил предателя бутылкой по голове, убил его и был присужден к ссылке. Сестра умерла. Потом каторжанин вернулся из ссылки и занимался тем, что ходил, с распахнутой голой грудью, по Нижнему-Новгороду с протянутой рукой и на французском языке просил милостыню у дам, которые ему охотно подавали за его живописный, романтический вид.

Рассказы Горького разожгли нас, и нам захотелось видеть самую гущу жизни бывших людей. Для этого была устроена экспедиция, в которой участвовали многие артисты театра, игравшие в пьесе, В. И. Немирович-Данченко, художник Симов, я и др. Под предводительством писателя Гиляровского, изучавшего жизнь босяков, был устроен обход Хитрова рынка. Религия босяка – свобода; его сфера – опасности, грабежи, приключения, убийства, кражи. Все это создает вокруг них атмосферу романтики и своеобразной дикой красоты, которую в то время мы и искали.

В описываемую ночь, после совершения большой кражи, Хитров рынок был объявлен тамошними тайными властями, так сказать, на военном положении. Поэтому было трудно посторонним лицам достать пропуск в некоторые ночлежные дома. В разных местах стояли наряды вооруженных людей. Надо было проходить мимо них. Они нас неоднократно окликали, спрашивали пропуска. В одном месте пришлось даже идти крадучись, чтобы "кто-то, сохрани бог, не услышал!" Когда прошли линию заграждений, стало легче. Там уже мы свободно осматривали большие дортуары с бесконечными нарами, на которых лежало много усталых людей – женщин и мужчин, похожих на трупы. В самом центре большой ночлежки находился тамошний университет с босяцкой интеллигенцией. Это был мозг Хитрова рынка, состоявший из грамотных людей, занимавшихся перепиской ролей для актеров и для театра. Они ютились в небольшой комнате и показались нам милыми, приветливыми и гостеприимными людьми.

Особенно один из них пленил нас своей красотой, образованием, воспитанностью, даже светскостью, изящными руками и тонким профилем. Он прекрасно говорил почти на всех языках, так как прежде был конногвардейцем. Прокутив свое состояние, он попал на дно, откуда ему, однако, удалось на время выбраться и вновь стать человеком. Потом он женился, получил хорошее место, носил мундир, который к нему очень шел.

"Пройтись бы в таком мундире по Хитрову рынку!" –

мелькнула у него как-то мысль.

Но он скоро забыл об этой глупой мечте… А она снова вернулась… еще… еще…

И вот, во время одной из служебных командировок в Москву он прошелся по Хитрову рынку, поразил всех и… навсегда остался там, без всякой надежды когда-нибудь выбраться оттуда.

Все эти милые ночлежники приняли нас, как старых друзей, так как хорошо знали нас по театру и ролям, которые переписывали для нас. Мы выставили на стол закуску, т. е. водку с колбасой, и начался пир. Когда мы объяснили им цель нашего прихода, заключающуюся в изучении жизни бывших людей для пьесы Горького, босяки растрогались до слез.

"Какой чести удостоились!" – воскликнул один из них.

"Да что же в нас интересного, чего же нас на сцену-то нести?" – наивно дивился другой.

Разговор вращался на теме о том, что вот, мол, когда они перестанут пить, сделаются людьми, выйдут отсюда, и т. д., и т. д.

Особенно один из ночлежников вспоминал былое. От прежней жизни или в память о ней у него сохранился плохонький рисунок, вырезанный из какого-то иллюстрированного журнала: на нем был нарисован старик-отец, в театральной позе, показывающий сыну вексель. Рядом стоит и плачет мать, а сконфуженный сын, прекрасный молодой человек, замер в неподвижной позе, опустив глаза от стыда и горя. По-видимому, трагедия заключалась в подделке векселя. Художник Симов не одобрил рисунка. Боже! Что тогда поднялось! Словно взболтнули эти живые сосуды, переполненные алкоголем, и он бросился им в голову… Они побагровели, перестали владеть собой и озверели. Посыпались ругательства, схватили – кто бутылку, кто табурет, замахнулись, ринулись на Симова… Одна секунда – и он не уцелел бы.

Но тут бывший с нами Гиляровский крикнул громоподобным голосом пятиэтажную ругань, ошеломив сложностью ее конструкции не только нас, но и самих ночлежников.

Они остолбенели от неожиданности, восторга и эстетического удовлетворения.

Настроение сразу изменилось. Начался бешеный смех, аплодисменты, овации, поздравления и благодарности за гениальное ругательство, которое спасло нас от смерти или увечья.

Экскурсия на Хитров рынок лучше, чем всякие беседы о пьесе или ее анализ, разбудила мою фантазию и творческое чувство. Теперь явилась натура, с которой можно лепить, живой материал для творчества людей и образов. Все получило реальное

обоснование, стало на свое место. Делая чертежи и мизансцены или показывая артистам ту или иную сцену, я руководился живыми воспоминаниями, а не выдумкой, не предположением. Главный же результат экскурсии заключался в том, что она заставила меня почувствовать внутренний смысл пьесы.

"Свобода – во что бы то ни стало!" – вот ее духовная сущность. Та свобода, ради которой люди опускаются на дно жизни, не ведая того, что там они становятся рабами.

После описанной знаменитой экскурсии на дно жизни мне уже было легко делать макет и планировку – я чувствовал себя своим человеком в ночлежке. Но для меня как актера явилась трудность: мне предстояло передать в сценической интерпретации общественное настроение тогдашнего момента и политическую тенденцию автора пьесы, высказанную в проповеди и монологах Сатина. Если прибавить к этому босяцкий романтизм, который толкал меня на обычную театральность, то станут ясны трудности и опасные для меня как актера рифы, на которые я то и дело наталкивался. Таким образом, в роли Сатина я не мог сознательно добиться того, чего бессознательно достиг в роли Штокмана. В Сатине я играл самую тенденцию и думал об общественно-политическом значении пьесы, и как раз она-то – не передавалась. В роли же Штокмана, напротив, я не думал о политике и о тенденции, и она сама собой, интуитивно создалась.

Снова практика привела меня к заключению, что в пьесах общественно-политического значения особенно важно самому зажить мыслями и чувствами роли, и тогда сама собой передастся тенденция пьесы. Прямой же путь, непосредственно направленный к самой тенденции, неизбежно приводит к простой театральности.

Мне пришлось немало работать над ролью, чтобы до некоторой степени отойти от неверного пути, на который я попал первоначально, в заботе о тенденции и романтизме, которые нельзя играть, которые должны сами собой создаться – как результат и заключение правильной душевной посылки146.

Спектакль имел потрясающий успех147. Вызывали без конца режиссеров, всех артистов и особенно великолепного Луку – Москвина, превосходного барона – Качалова, Настю – Книппер, Лужского, Вишневского, Бурджалова и, наконец, – самого Горького. Очень было смешно смотреть, как он, впервые появляясь на подмостках, забыл бросить папиросу, которую держал в зубах, как он улыбался от смущения, не догадываясь о том, что надо вынуть папиросу изо рта и кланяться зрителям.

"Ведь вот, братцы мои, успех, ей-богу, честное слово! – точно говорил себе в это время Горький. – Хлопают! Право! Кричат! Вот

штука-то!" Горький стал героем дня. За ним ходили по улицам, в театре; собиралась толпа глазеющих поклонников и особенно поклонниц; первое время, конфузясь своей популярности, он подходил к ним, теребя свой рыжий подстриженный ус и поминутно поправляя свои длинные, прямые волосы мужественными пальцами сильной кисти или вскидывая головой, чтоб отбросить упавшие на лоб пряди. При этом Алексей Максимович вздрагивал, раскрывал ноздри и горбился от смущения.

"Братцы! – обращался он к поклонникам, виновато улыбаясь. – Знаете, того… неудобно как-то… право!.. Честное слово!.. Чего же на меня глазеть?! Я не певица… не балерина… Вот история-то какая… Ну, вот, ей-богу, честное слово…" Но его смешной конфуз и своеобразная манера говорить при застенчивости еще больше интриговали и еще сильнее привлекали к нему поклонников. Горьковское обаяние было сильно. В нем была своя красота и пластика, свобода и непринужденность. В моей зрительной памяти запечатлелась его красивая поза, когда он, стоя на молу Ялты, провожал меня и ожидал отхода парохода. Небрежно опершись на тюки с товаром, поддерживая своего маленького сынишку Максимку, он задумчиво смотрел вдаль, и казалось, еще немного – и вот он отделится от мола и полетит куда-то далеко, за своей мечтой.

Вместо интуиции и чувства – бытовая линия "Власть тьмы" Эту новую работу я старался повести по линии интуиции и чувства, но, помимо моей воли, произошел вывих, и неожиданно для себя я очутился на линии быта.

Пьеса Толстого "Власть тьмы"148 должна была идти тотчас после "Мещан". Продолжая искать новое, я не мог примириться с шаблоном театральных мужиков. Хотелось дать подлинного мужика и, конечно, не только по костюму, но главным образом по внутреннему складу. Но в результате вышло иначе. Духовной стороны пьесы мы, актеры, не дали, не сумели, не доросли еще до нее, – и чтоб заполнить пробел, как всегда бывает в этих случаях, перепустили внешнюю, бытовую сторону. Она осталась неоправданной изнутри, и получился голый натурализм. И чем все это было ближе к действительности, чем этнографичнее, – тем было хуже. Не было душевной тьмы, и потому внешняя, натуралистическая тьма оказалась ненужной: ей нечего было дополнять и иллюстрировать. Этнография задавила актера и самую драму.

Со стороны декораций и костюмов было сделано больше, чем надо, и можно с уверенностью сказать, что никогда сцена не видала такой подлинной деревни. Мы ездили для изучения

деревенского быта на границу Тульской губернии, к месту действия пьесы. Там мы жили целых две недели, с выездами в ближайшие села. С нами были художник Симов149 и заведующая костюмами артистка Григорьева. Были зарисованы избы, дворы, сараи; были изучены обычаи, свадебные и другие обряды, строй каждодневной жизни, все мелочи хозяйства; были привезены из деревни все одежды, рубахи, полушубки, посуда, предметы домашнего обихода. Мало того, были привезены "для образца" старуха-баба и старик-крестьянин, кум и кума. Оба они оказались на редкость способными к нашему актерскому искусству. Особенно талантлива была старуха. Обязанности кумы и кума состояли в том, чтоб режиссировать пьесу с точки зрения деревенского обихода. После нескольких репетиций они уже запомнили слова всех ролей и говорили текст по автору, без помощи суфлера. Как-то раз, по болезни артистки, исполнявшей роль старухи Матрены, пришлось, просить куму репетировать за отсутствующую. И что же?

Экспромт деревенской бабы произвел совершенно потрясающее впечатление. Вот кто впервые показал, что такое подлинная деревня на сцене, что такое подлинная душевная тьма и ее власть. Когда она передавала Анисье порошок для отравы ее мужа и засунула свою корявую руку за пазуху, ища между старческими дряблыми грудями маленький сверток с ядом, а потом совершенно спокойно, деловито, не понимая степени своего злодейства, объясняла Анисье, как надо постепенно и незаметно убивать ядом человека, – мурашки пробегали у нас по спине. На этой репетиции присутствовал сын Льва Николаевича – Сергей Львович Толстой. Он пришел в такой восторг от исполнения кумы, что стал нас уговаривать доверить ей роль Матрены. Предложение было соблазнительно. Мы поговорили с артисткой, исполнявшей роль Матрены. Она согласилась. Решено было выпустить новоиспеченную актрису-бабу на сцену. Но обнаружилось одно непреодолимое препятствие. В тех сценах, в которых куме приходилось на кого-нибудь сердиться, – она бросала текст Толстого и пользовалась своим собственным текстом, составленным из таких отборных ругательств, которых не пропустила бы ни одна цензура. Напрасно мы просили и убеждали ее отказаться от бранных слов на сцене: по ее мнению, это было бы ненатурально для подлинного деревенского человека.

Между тем она так сочно, так полно, так верно передавала внутреннее и внешнее содержание толстовской трагедии, так оправдывала каждую подробность нашей натуралистической постановки, что она оживала и становилась необходимой.

Артистка Бутова, игравшая роль Анисьи, также прекрасно чувствовала деревню. Кума и Бутова создавали незабываемый дуэт.

С болью в сердце пришлось выключить куму из списка исполнительниц, тем более что она продолжала еще крепче ругаться. Тогда я перевел ее в толпу, которая собиралась перед избой умершего Петра, мужа Анисьи, отравленного ею. Я спрятал ее в задние ряды, но одна нота ее плача покрывала все остальные возгласы. Тогда, не имея сил с нею расстаться, я придумал для нее специальную паузу, во время которой она одна проходила через сцену, мурлыча песенку и зовя кого-то вдали.

Этот оклик старого слабого голоса давал такую ширь подлинной русской деревни, так врезался в память, что после нее никому нельзя было показаться на сцену.

Была сделана последняя попытка: не выпускать ее, а лишь заставить петь за сценой.

Но и это оказалось опасным для актеров. Тогда мы записали в граммофон ее пение, и эта песня на фоне действия оказалась возможной без нарушения ансамбля.

С болью в сердце пришлось отказаться от большого, но неприменимого к делу таланта. Однако проба не прошла для меня даром. Теперь я на опыте убедился, – и не один десяток раз проверил это на репетициях, – что реализм на сцене только тогда является натурализмом, когда он не оправдан артистом изнутри. Лишь только он получает оправдание, реализм становится или необходимым, или его просто не замечаешь благодаря наполнению внешней жизни внутренней ее сутью. Всем теоретикам, которые этого не знают на практике, я посоветовал бы проверить мои слова на самой сцене.

К сожалению, реализм внешней обстановки "Власти тьмы" оказался у нас недостаточно оправданным изнутри – самими актерами, и сценой завладели вещи, предметы, внешний быт. Соскользнув с линии интуиции и чувства, мы очутились на линии быта и его подробностей, которые и задавили внутреннюю суть пьесы и ролей.

Вместо интуиции и чувства – линия историко-бытовая "Юлий Цезарь" При постановке "Юлия Цезаря" случилось приблизительно то же, что и с "Властью тьмы". Наша актерская внутренняя работа оказалась слабее внешней постановки, и снова мы попали с линии интуиции на линию историко-бытовых постановок.

"Решено, мы ставим "Юлия Цезаря" Шекспира", – сказал мне В. И. Немирович-Данченко, заехав ко мне и кладя шляпу на стол.

"Когда же мы его ставим?" – недоумевал я.

"К открытию будущего сезона", – ответил Владимир Иванович.

"Как же мы успеем сделать план постановки, декорации и костюмы? Не нынче-завтра труппа разъезжается на летний отдых", – продолжал я недоумевать.

Когда Владимир Иванович говорит так уверенно, это значит, что он не одну ночь просидел с карандашом в руках, разрабатывая план будущего, рассматривая сроки и все детали дела по всем отраслям сложного театрального механизма.

Процесс выбора пьесы для репертуара протекает в нашем театре как тяжелые роды. А в описываемый год эта работа совершалась еще труднее, чем всегда. Уже был апрель месяц, пора было ехать на гастроли в Петербург, а никто еще не знал определенно предстоящей работы на будущий сезон.

Я понимал, что спорить не время и что надо согласиться и приступать к осуществлению невозможного. Владимир Иванович и художник Симов отправились в Рим для собирания материалов, а в московском театре была учреждена целая канцелярия по подготовительным работам. Был устроен ряд отделов, во главе которых стояли ответственные лица из состава артистов и режиссеров. Эти отделы были расположены в фойе театра и в прилегающих к нему комнатах. Один из отделов ведал литературной стороной, – и все, что касалось текста, перевода, его исправления и сокращения, литературных справок и комментариев, направлялось туда. Другой стол ведал всем, что касалось бытовой жизни и археологии времен Цезаря, обычаев, нравов, общественной жизни, жилищ, их планов и устройства и проч. Третий стол ведал костюмами, их эскизами, выкройками, образчиками материй, покупкой и окраской их и проч. Четвертый отдел ведал оружием и бутафорскими вещами. Пятый отдел заботился о декорациях, собирая материалы для эскизов, делал макеты и проч.

Шестой – ведал музыкой, седьмой – заказами и выполнением всего утвержденного, восьмой – репетициями актеров, девятый – народными сценами, десятый отдел был распределительный: в него стекалось все, что добывалось на стороне, он сортировал получаемое и распределял по другим отделам. Весь театр был объявлен на военном положении, все актеры, члены администрации, служащие были мобилизованы. Никто не смел отказываться от работы ни под каким предлогом.

Те из мобилизованных, которые не были прикованы к месту, командировались в музеи, в библиотеки, к ученым специалистам по античной культуре, к частным коллекционерам, к антикварам. Все учреждения и лица, к которым обращался театр

через своих представителей, откликались на нашу просьбу и посылали нам свои дорогие издания, музейные вещи, оружие и проч. Можно с уверенностью сказать, что весь богатый материал, которым располагала Москва, был использован нами до конца.

Еще более богатый материал был привезен Владимиром Ивановичем из Рима.

Благодаря такой организации нам удалось в несколько недель собрать то, что при других условиях не соберешь и в год. Многое из того, о чем теперь, после войны, невозможно стало и мечтать, в то время было возможно и доступно. Так, например, разосланные по всем магазинам члены постановочной комиссии отбирали большое количество материй всевозможных качеств и цветов. Их привозили в театр, развешивали на сцене, освещали полным светом рампы, софитов и прожекторов, просматривали из зрительного зала и отбирали наиболее эффектные куски. Цветовая гамма костюмов была подобрана с особой тщательностью. Какие бы группы актеров ни сходились на сцене, они всегда создавали букет гармонично подобранных красочных тонов.

Мы изучали костюмы, их выкройку, приемы обращения с ними и с оружием, античную пластику. Приходилось знакомиться с этим не только теоретически, но и практически. Для этого были сшиты пробные репетиционные костюмы, в которых мы ходили целый день в театре, ради того, чтоб научиться их носить. Такой же прием был применен нами и раньше, при постановке "Трех сестер" Чехова. Надо было научиться носить военный костюм, требующий привычки; и тогда, как и при постановке "Юлия Цезаря", мы по целым дням ходили в военной форме и даже дерзали в таком виде выходить на улицу, получали честь от городовых и рисковали попасть под суд. Приобретаемый этим способом опыт дал нам то, чего не узнаешь ни из книг, ни из теорий, ни из рисунков. Мы научились владеть плащом и располагать его складки, собирая их в кулаке, закидывать его через плечо и на голову, на руку, жестикулировать, держа конец плаща с распущенными складками. Таким образом создалась у нас схема движений и жестов, взятых с античных статуй.

Возвратившись из-за границы, Владимир Иванович взял на себя главное руководство спектаклем, а мы ему помогали. Пришлось прежде всего вырабатывать конструкцию декораций. Каждая декорация должна иметь свою сценическую особенность, и не только в смысле живописи и красок, но и в смысле режиссерского замысла. Надо было найти в первую очередь этот "je ne sais quoi", эту изюминку, дающую остроту, неожиданность и оригинальную прелесть декорации. Так, например, с малым

количеством сотрудников надо было передать прохождение значительного войска Брута, направляющегося в бой. В этой же декорации вдали появляется противник Брута, Антоний, со своим войском. Действие происходит на большой равнине, удобной для столкновения двух неприятельских войск. С помощью горизонта во всю сцену, который имеется в театре, с помощью живописной перспективы удалось добиться необходимой шири. Но как показать проход многочисленного войска при небольшом количестве сотрудников? Для этого необходим какой-то трюк, искусно обманывающий зрителя. Проба показала, что гораздо острее, тактичнее показывать проходящих воинов не во весь рост, а лишь в половину его, т. е. одни головы, шлемы, часть туловища, верхушки пик. Иллюзия еще более усиливается, когда прохождение войск совершается за стволами деревьев или за торчащими скалами.

Пользуясь большим люком на нашей сцене, мы могли показывать лишь верхнюю часть туловища проходящих в люке сотрудников. Шедшие за ними невидимые для публики люди несли целый лес копий: это усиливало иллюзию густоты толпы. Описанный трюк имел еще ту выгоду, что он давал возможность одевать статистов только до половины, так как их ног не было видно. Сотрудники проходили по люку и, перебежав под полом, вновь появлялись там, откуда только что выходили.

Получалась бесконечная вереница воинов. Во время закулисных пробегов солдат стоявшие по их пути портные успевали накидывать на них новые детали военных костюмов, т. е. меняли шлемы, плащи, что давало иллюзию все новых и новых полчищ.

С тем же количеством сотрудников удалось очень убедительно создать впечатление уличной толпы в первом акте. Большой люк сцены давал впечатление улицы, уходящей вниз, под гору. В глубине его, в перспективе, как и в сцене прохождения войск, были видны головы кишащего вдали народа. Ряды лавок уходили от авансцены вниз, в люк, и там терялись в толпе. Тут же была мастерская оружейника, где выковывались мечи и латы, причем шум кузницы дополнял общий говор толпы. Улица, сворачивая, шла вдоль всей авансцены и уходила за правую кулису. С горы в нее вливался переулок с типичной для Италии лестницей. Таким образом, толпы двигались сверху вниз и снизу вверх и вдоль сцены. Встречное движение создавало оживление в общей картине уличной жизни. На углу двух улиц, посреди сцены, находилась римская парикмахерская. Там патриции сходились, как в клубе. Над парикмахерской, на плоской крыше, находился садик со скамьей. Оттуда народные трибуны

произносили речи, на время останавливая толпу, скоплявшуюся на авансцене спинами к зрителям.

По улице шествовали матроны со свитой рабов. Щеголи из парикмахерской почтительно приветствовали их, а после их прохода зазывали пробегавших мимо куртизанок. Снизу, по главной улице, выходила процессия: торжественно и величаво Цезарь возлежал на одних носилках, а Кальпурния нежилась на других. Когда их приносили на середину сцены, предсказатель останавливал процессию. Его предостережение вызывало общее смятение. Следом за ними появлялся Брут со своими сторонниками. Скорбным взглядом провожал он удаляющуюся процессию. Его окружали люди из народа, протягивая ему челобитные с жалобами на притеснения… Не могу не вспомнить при этом одного анекдотического случая, красноречиво доказывающего необходимость сценического воспитания даже самых незначительных сотрудников.

Брута играл я. Однажды один из сотрудников, подающих мне жалобу, не явился вовремя. Следивший из-за кулис за спектаклем Владимир Иванович подозвал одного из свободных статистов и попросил его заменить отсутствующего. И вот ко мне типичной походкой писца, приближающегося к начальнику канцелярии, подходит посланный и, сделав совершенно современный поклон, хотя он был в римской тоге, отчетливо докладывает:

"Константин Сергеевич, Владимир Иванович приказали передать вам…" При этом он протянул мне бутафорские римские таблетки.

Спектакль "Цезаря" имел огромный успех150, но главным образом благодаря режиссерской постановке и игре В. И. Качалова, который создал превосходный образ Цезаря. В области же артистической работы других актеров снова произошел вывих.

Мы не смогли бороться с постановкой и снова сошли с линии интуиции и чувства на линию историко-бытовую.

В музее Художественного театра хранится режиссерский экземпляр Владимира Ивановича, сделанный для этой постановки с исключительной тщательностью. Так как постановка делалась не столько в плане трагедии Шекспира, сколько в историко-бытовом плане, на тему "Рим в эпоху Юлия Цезаря", то режиссерский экземпляр этот полон множества характеристик и бытовых деталей.

"Вишневый сад" Мне посчастливилось наблюдать со стороны за процессом создания Чеховым его пьесы "Вишневый сад". Как-то при разговоре с Антоном Павловичем о рыбной ловле наш артист А. Р. Артем изображал, как насаживают червя на крючок, как закидывают удочку донную или с поплавком. Эти и им подобные

сцены передавались неподражаемым артистом с большим талантом, и Чехов искренно жалел о том, что их не увидит большая публика в театре. Вскоре после этого Чехов присутствовал при купании в реке другого нашего артиста, и тут же решил:

"Послушайте, надо же, чтобы Артем удил рыбу в моей пьесе, а N. купался рядом в купальне, барахтался бы там и кричал, а Артем злился бы на него за то, что он ему пугает рыбу".

Антон Павлович мысленно видел их на сцене – одного удящим около купальни, другого – купающимся в ней, т. е. за сценой. Через несколько дней Антон Павлович объявил нам торжественно, что купающемуся ампутировали руку; но, несмотря на это, он страстно любит играть на биллиарде своей единственной рукой.

Рыболов же оказался стариком-лакеем, скопившим деньжонки.

Через некоторое время в воображении Чехова стало рисоваться окно старого помещичьего дома, через которое лезли в комнату ветки деревьев. Потом они зацвели снежно-белым цветом. Затем в воображаемом Чеховым доме поселилась какая-то барыня.

"Но только у вас нет такой актрисы. Послушайте! Надо же особую старуху,- соображал Чехов.- Она же все бегает к старому лакею и занимает у него деньги…" Около старухи очутился не то ее брат, не то дядя – безрукий барин, страстный любитель игры на биллиарде. Это большое дитя, которое не может жить без лакея.

Как-то раз последний уехал, не приготовив барину брюк, и потому он пролежал весь день в постели…

Мы знаем теперь, что уцелело в пьесе и что отпало без всякого следа или оставило незначительный след.

Летом 1902 года, когда Антон Павлович готовился писать пьесу "Вишневый сад", он жил вместе со своей женой – О. А. Чеховой-Книппер, артисткой театра, в нашем домике, в имении моей матери Любимовке. Рядом, в семье наших соседей, жила англичанка, гувернантка, маленькое худенькое существо с двумя длинными девичьими косами, в мужском костюме. Благодаря такому соединению, не сразу разберешь ее пол, происхождение и возраст. Она обращалась с Антоном Павловичем запанибрата, что очень нравилось писателю. Встречаясь ежедневно, они говорили друг другу ужасную чепуху. Так, например, Чехов уверял англичанку, что он в молодости был турком, что у него был гарем, что он скоро вернется к себе на родину и станет пашой, и тогда выпишет ее к себе. Якобы в благодарность, ловкая

гимнастка-англичанка прыгала к нему на плечи и, усевшись на них, здоровалась за Антона Павловича со всеми проходившими мимо них, т. е. снимала шляпу с его головы и кланялась ею, приговаривая на ломаном русском языке, по-клоунски комичном:

"Здласьте! Здласьте! Здласьте!" При этом она наклоняла голову Чехова в знак приветствия.

Те, кто видел "Вишневый сад", узнают в этом оригинальном существе прототип Шарлотты.

Прочтя пьесу, я сразу все понял и написал свои восторги Чехову. Как он заволновался! Как он усиленно уверял меня, что Шарлотта непременно должна быть немкой, и непременно худой и большой, – такой, как артистка Муратова, совершенно непохожая на англичанку, с которой была списана Шарлотта.

Роль Епиходова создалась из многих образов. Основные черты взяты со служащего, который жил на даче и ходил за Антоном Павловичем. Чехов часто беседовал с ним, убеждал его, что надо учиться, надо быть грамотным и образованным человеком.

Чтобы стать таковым, прототип Епиходова прежде всего купил себе красный галстук и захотел учиться по-французски. Не знаю, какими путями, идя от служащего, Антон Павлович пришел к образу довольно полного, уже не молодого Епиходова, которого он дал в первой редакции пьесы151.

Но у нас не было подходящего по фигуре актера и, в то же время, нельзя было не занять в пьесе талантливого и любимого Антоном Павловичем актера И. М. Москвина, который в то время был юный и худой. Роль передали ему, и молодой артист применил ее к своим данным, причем воспользовался экспромтом своим на первом капустнике, о котором речь впереди. Мы думали, что Антон Павлович рассердится за эту вольность, но он очень хохотал, а по окончании репетиции сказал Москвину:

"Я же именно такого и хотел написать. Это чудесно, послушайте!" Помнится, что Чехов дописал роль в тех контурах, которые создались у Москвина.

Роль студента Трофимова была также списана с одного из тогдашних обитателей Любимовки.

Осенью 1903 года Антон Павлович Чехов приехал в Москву совершенно больным. Это, однако, не мешало ему присутствовать почти на всех репетициях его новой пьесы, окончательное название которой он никак не мог еще тогда установить.

Однажды вечером мне передали по телефону просьбу Чехова заехать к нему по делу.

Я бросил работу, помчался и застал его оживленным, несмотря на болезнь. По-видимому, он приберегал разговор о

деле к концу, как дети вкусное пирожное. Пока же, по обыкновению, все сидели за чайным столом и смеялись, так как там, где Чехов, нельзя было оставаться скучным. Чай кончился, и Антон Павлович повел меня в свой кабинет, затворил дверь, уселся в свой традиционный угол дивана, посадил меня напротив себя и стал, в сотый раз, убеждать меня переменить некоторых исполнителей в его новой пьесе, которые, по его мнению, не подходили: "Они же чудесные артисты", – спешил он смягчить свой приговор.

Я знал, что эти разговоры были лишь прелюдией к главному делу, и потому не спорил. Наконец мы дошли и до дела. Чехов выдержал паузу, стараясь быть серьезным. Но это ему не удавалось – торжественная улыбка изнутри пробивалась наружу.

"Послушайте, я же нашел чудесное название для пьесы. Чудесное!" – объявил он, смотря на меня в упор.

"Какое?" – заволновался я.

"Вишневый сад", – и он закатился радостным смехом.

Я не понял причины его радости и не нашел ничего особенного в названии. Однако, чтоб не огорчить Антона Павловича, пришлось сделать вид, что его открытие произвело на меня впечатление. Что же волнует его в новом заглавии пьесы? Я начал осторожно выспрашивать его, но опять натолкнулся на эту странною особенность Чехова: он не умел говорить о своих созданиях. Вместо объяснения Антон Павлович начал повторять на разные лады, со всевозможными интонациями и звуковой окраской:

"Вишневый сад. Послушайте, это чудесное название! Вишневый сад. Вишневый!" Из этого я понимал только, что речь шла о чем-то прекрасном, нежно любимом: прелесть названия передавалась не в словах, а в самой интонации голоса Антона Павловича. Я осторожно намекнул ему на это; мое замечание опечалило его, торжественная улыбка исчезла с его лица, наш разговор перестал клеиться, и наступила неловкая пауза.

После этого свидания прошло несколько дней или неделя… Как-то во время спектакля он зашел ко мне в уборную и с торжественной улыбкой присел к моему столу: Чехов любил смотреть, как мы готовимся к спектаклю. Он так внимательно следил за нашим гримом, что по его лицу можно было угадывать, удачно или неудачно кладешь на лицо краску.

"Послушайте, не Вишневый, а Вишнёвый сад",- объявил он и закатился смехом.

В первую минуту я даже не понял, о чем идет речь, но Антон Павлович продолжал смаковать название пьесы, напирая на нежный звук "ё" в слове "Вишнёвый", точно стараясь с его

помощью обласкать прежнюю, красивую, но теперь ненужную жизнь, которую он со слезами разрушал в своей пьесе. На этот раз я понял тонкость: "Вишневый сад" – это деловой, коммерческий сад, приносящий доход. Такой сад нужен и теперь. Но "Вишнёвый сад" дохода не приносит, он хранит в себе и в своей цветущей белизне поэзию былой барской жизни. Такой сад растет и цветет для прихоти, для глаз избалованных эстетов. Жаль уничтожать его, а надо, так как процесс экономического развития страны требует этого.

Как раньше, так и на этот раз, во время репетиций "Вишневого сада" приходилось точно клещами вытягивать из Антона Павловича замечания и советы, касавшиеся его пьесы. Его ответы походили на ребусы, и надо было их разгадывать, так как Чехов убегал, чтобы спастись от приставания режиссеров. Если бы кто-нибудь увидел на репетиции Антона Павловича, скромно сидевшего где-то в задних рядах, он бы не поверил, что это был автор пьесы. Как мы ни старались пересадить его к режиссерскому столу, ничего не выходило. А если и усадишь, то он начинал смеяться. Не поймешь, что его смешило: то ли, что он стал режиссером и сидел за важным столом; то ли, что он находил лишним самый режиссерский стол; то ли, что он соображал, как нас обмануть и спрятаться в своей засаде.

"Я же все написал,- говорил он тогда,- я же не режиссер, я – доктор".

Сравнивая, как держал себя на репетициях Чехов, с тем, как вели себя другие авторы, удивляешься необыкновенной скромности большого человека и безграничному самомнению других, гораздо менее значительных писателей. Один из них, например, на мое предложение сократить многоречивый фальшивый, витиеватый монолог в его пьесе сказал мне с горечью обиды в голосе:

"Сокращайте, но не забывайте, что вы ответите перед историей".

Напротив, когда мы дерзнули предложить Антону Павловичу выкинуть целую сцену – в конце второго акта "Вишневого сада",- он сделался очень грустным, побледнел от боли, которую мы ему причинили тогда, но, подумав и оправившись, ответил:

"Сократите!" И никогда больше не высказал нам по этому поводу ни одного упрека152.

Я не буду описывать постановки "Вишневого сада", которую мы так много играли в Москве, Европе и Америке. Припомню лишь факты и условия, при которых ставилась пьеса.

Спектакль налаживался трудно; и неудивительно: пьеса очень трудна. Ее прелесть в неуловимом, глубоко скрытом аромате.

Чтобы почувствовать его, надо как бы вскрыть почку цветка и заставить распуститься его лепестки. Но это должно произойти само собой, без насилия, иначе сомнешь нежный цветок, и он завянет.

В описываемое время наша внутренняя техника и умение воздействовать на творческую душу артистов по-прежнему были примитивны. Таинственные ходы к глубинам произведений не были еще точно установлены нами. Чтобы помочь актерам, расшевелить их аффективную память, вызвать в их душе творческие провидения, мы пытались создать для них иллюзию декорациями, игрою света и звуков. Иногда это помогало, и я привык злоупотреблять световыми и слуховыми сценическими средствами.

"Послушайте! – рассказывал кому-то Чехов, но так, чтобы я слышал, – я напишу новую пьесу, и она будет начинаться так: "Как чудесно, как тихо! Не слышно ни птиц, ни собак, ни кукушек, ни совы, ни соловья, ни часов, ни колокольчиков и ни одного сверчка".

Конечно, камень бросался в мой огород.

В первый раз с тех пор, как мы играли Чехова, премьера его пьесы совпадала с пребыванием его в Москве153. Это дало нам мысль устроить чествование любимого поэта. Чехов очень упирался, угрожал, что останется дома, не приедет в театр. Но соблазн для нас был слишком велик, и мы настояли. Притом же первое представление совпало с днем именин Антона Павловича (17/30 января).

Назначенная дата была уже близка, надо было подумать и о самом чествовании и о подношениях Антону Павловичу. Трудный вопрос! Я объездил все антикварные лавки, надеясь там набресть на что-нибудь, но кроме великолепной шитой музейной материи мне ничего не попалось. За неимением лучшего пришлось украсить ею венок и подать его в таком виде.

"По крайней мере, – думал я, – будет поднесена художественная вещь".

Но мне досталось от Антона Павловича за ценность подарка.

"Послушайте, ведь это же чудесная вещь, она же должна быть в музее",- попрекал он меня после юбилея.

"Так научите, Антон Павлович, что же надо было поднести?" – оправдывался я.

"Мышеловку, – серьезно ответил он, подумав.- Послушайте, мышей же надо истреблять". Тут он сам расхохотался.- "Вот художник Коровин чудесный подарок мне прислал! Чудесный!" "Какой?" – интересовался я.

"Удочки".

И все другие подарки, поднесенные Чехову, не удовлетворили его, а некоторые так даже рассердили своей банальностью.

"Нельзя же, послушайте, подносить писателю серебряное перо и старинную чернильницу".

"А что же нужно подносить?" "Клистирную трубку. Я же доктор, послушайте. Или носки. Моя же жена за мной не смотрит. Она актриса. Я же в рваных носках хожу. Послушай, дуся, говорю я ей, у меня палец на правой ноге вылезает. Носи на левой ноге, говорит. Я же не могу так!" – шутил Антон Павлович и снова закатывался веселым смехом.

Но на самом юбилее он не был весел, точно предчувствуя свою близкую кончину.

Когда после третьего акта он, мертвенно бледный и худой, стоя на авансцене, не мог унять кашля, пока его приветствовали с адресами и подарками, у нас болезненно сжалось сердце. Из зрительного зала ему крикнули, чтобы он сел. Но Чехов нахмурился и простоял все длинное и тягучее торжество юбилея, над которым он добродушно смеялся в своих произведениях. Но и тут он не удержался от улыбки.

Один из литераторов начал свою речь почти теми же словами, какими Гаев приветствует старый шкаф в первом акте:

"Дорогой и многоуважаемый… (вместо слова "шкаф" литератор вставил имя Антона Павловича)… приветствуя вас" и т. д.

Антон Павлович покосился на меня – исполнителя Гаева, и коварная улыбка пробежала по его губам.

Юбилей вышел торжественным, но он оставил тяжелое впечатление. От него отдавало похоронами. Было тоскливо на душе.

Сам спектакль имел лишь средний успех, и мы осуждали себя за то, что не сумели, с первого же раза, показать наиболее важное, прекрасное и ценное в пьесе.

Антон Павлович умер, так и не дождавшись настоящего успеха своего последнего благоуханного произведения.

Со временем, когда спектакль дозрел, в нем еще раз обнаружили свои большие дарования многие из артистов нашей труппы, – в первую очередь О. Л. Книппер, исполнявшая главную роль – Раневской, Москвин – Епиходов, Качалов – Трофимов, Леонидов – Лопахин, Грибунин – Пищик, Артем – Фирс, Муратова – Шарлотта. Я также имел успех в роли Гаева и получил на репетиции похвалу от самого Антона Павловича Чехова – за последний, финальный уход в четвертом акте.

Подходила весна 1904 года. Здоровье Антона Павловича все ухудшалось. Появились тревожные симптомы в области желудка,

и это намекало на туберкулез кишок.

Консилиум постановил увезти Чехова в Баденвейлер. Начались сборы за границу. Нас всех, и меня в том числе, тянуло напоследок почаще видеться с Антоном Павловичем.

Но далеко не всегда здоровье позволяло ему принимать нас. Однако, несмотря на болезнь, жизнерадостность не покидала его. Он очень интересовался спектаклем Метерлинка, который в то время усердно репетировался154. Надо было держать его в курсе работ, показывать ему макеты декораций, объяснять мизансцены.

Сам он мечтал о новой пьесе совершенно нового для него направления.

Действительно, сюжет задуманной им пьесы был как будто бы не чеховский. Судите сами: два друга, оба молодые, любят одну и ту же женщину. Общая любовь и ревность создают сложные взаимоотношения. Кончается тем, что оба они уезжают в экспедицию на северный полюс. Декорация последнего действия изображает громадный корабль, затертый в льдах. В финале пьесы оба приятеля видят белый призрак, скользящий по снегу. Очевидно, это тень или душа скончавшейся далеко на родине любимой женщины.

Вот все, что можно было узнать от Антона Павловича о новой задуманной пьесе.

Во время заграничной поездки, по рассказам О. Л. Книппер-Чеховой, Антон Павлович наслаждался культурной жизнью Европы. Сидя на своем балкончике в Баденвейлере, он следил за работой, происходившей в почтовом отделении, которое было напротив его комнаты. Люди шли туда со всех сторон, сносили свои мысли, выраженные в письме, отсюда эти мысли разносились по всему свету.

"Это чудесно!" – восклицал он…

Летом 1904 года пришла печальная весть из Баденвейлера о смерти Антона Павловича.

"Ich sterbe" {Я умираю (нем.).} – были последние слова умирающего. Смерть его была красива, спокойна и торжественна.

Чехов умер, и после своей смерти стал еще более любим на родине, в Европе и Америке. Однако, несмотря на свой успех и популярность, он остался многими непонятым и недооцененным. Вместо некролога – выскажу несколько своих мыслей о нем.

До сих пор еще существует мнение, что Чехов – поэт будней, серых людей, что пьесы его – печальная страница русской жизни, свидетельство духовного прозябания страны. Неудовлетворенность, парализующая все начинания, безнадежность, убивающая энергию, полный простор для развития родовой славянской тоски. Вот мотивы его сценических

произведений.

Но почему эта характеристика Чехова так резко противоречит моим представлениям и воспоминаниям о покойном? Я вижу его гораздо чаще бодрым и улыбающимся, чем хмурым, несмотря на то, что я знавал его в плохие периоды болезни. Там, где находился больной Чехов, чаще всего царила шутка, острота, смех и даже шалость.

Кто лучше его умел смешить или говорить глупости с серьезным лицом? Кто больше его ненавидел невежество, грубость, нытье, сплетню, мещанство и вечное питье чая?

Кто больше его жаждал жизни, культуры, в чем бы и как бы они ни проявлялись?

Всякое новое полезное начинание – зарождающееся ученое общество или проект нового театра, библиотеки, музея – являлось для него подлинным событием. Даже простое очередное благоустройство жизни необычайно оживляло, волновало его.

Например, помню его детскую радость, когда я рассказал ему однажды о большом строящемся доме у Красных ворот в Москве взамен плохонького одноэтажного особняка, который был снесен. Об этом событии Антон Павлович долго после рассказывал с восторгом всем, кто приходил его навещать: так сильно он искал во всем предвестников будущей русской и всечеловеческой культуры, не только духовной, но даже и внешней.

То же и в его пьесах: среди полной безнадежности восьмидесятых и девяностых годов то и дело загораются в них светлые мечты, бодрящие предсказания о жизни через двести, триста или тысячу лет, ради которой мы все должны теперь страдать; о новых изобретениях, благодаря которым будут летать по воздуху, об открытии шестого чувства.

А заметили ли вы, как часто при исполнении пьес Чехова в зрительном зале раздается смех, да такой звонкий, веселый, какого мы не слышим на других спектаклях? Когда же Чехов берется за водевиль, то доводит шутку до размеров уморительного буфа.

А его письма? – Когда я их читаю, от меня, конечно, не ускользает общее настроение грусти. Но на ее фоне блестят, точно весело мигающие звезды на ночном горизонте, остроумные словечки, смешные сравнения, уморительные характеристики.

Нередко дело доходит до дурачества, до анекдота и шуток прирожденного, не унывающего весельчака и юмориста, который жил в душе Антоши Чехонте, а впоследствии – и в душе больного, истомленного Чехова.

Когда здоровый человек чувствует себя бодро и весело, это – естественно, нормально. Но когда больной, приговоренный самим

собою к смерти (ведь Чехов – доктор), прикованный, как узник, к ненавистному ему месту, вдали от близких я друзей, не видя для себя просвета впереди, тем не менее умеет и смеяться, и жить светлыми мечтами, верой в будущее, заботливо накапливая культурные богатства для грядущих поколений,- то такую жизнерадостность и жизнеспособность следует признать чрезвычайной, исключительной, гораздо выше нормы.

Еще менее мне понятно, почему Чехов считается устаревшим для нашего времени и почему существует мнение, что он не мог бы понять революции и новой жизни, ею создаваемой?

Было бы, конечно, смешно отрицать, что эпоха Чехова чрезвычайно далека по своим настроениям от нынешнего времени и новых, воспитанных революцией поколений. Во многом они даже прямо противоположны друг другу. Понятно и то, что современная, революционная Россия, с ее активностью и энергией в разрушении старых устоев жизни и создании новых, не принимает и даже не понимает инертности восьмидесятых годов, с их пассивным, выжидательным томлением.

Тогда среди удушливого застоя в воздухе не было почвы для революционного подъема.

Лишь где-то под землей, в подпольях, готовили и накапливали силы для грозных ударов. Работа передовых людей заключалась только в том, чтобы подготавливать общественное настроение, внушать новые идеи, разъясняя несостоятельность старой жизни. И Чехов был заодно с теми, кто совершал эту подготовительную работу. Он, как немногие, умел изобразить нестерпимую атмосферу застоя, осмеять пошлость порождаемой им жизни.

Время шло. Вечно стремящийся вперед Чехов не мог стоять на месте. Напротив, он эволюционировал с жизнью и веком.

По мере того как сгущалась атмосфера и дело приближалось к революции, он становился все более решительным. Ошибаются те, кто считают его безвольным и нерешительным, как многие из тех людей, которых он описывал. Я уже говорил, что он не раз удивлял нас своей твердостью, определенностью и решительностью.

"Ужасно! Но без этого нельзя. Пусть японцы сдвинут нас с места",- сказал мне Чехов взволнованно, но твердо и уверенно, когда в России запахло порохом.

В художественной литературе конца прошлого и начала нынешнего века он один из первых почувствовал неизбежность революции, когда она была лишь в зародыше и общество продолжало купаться в излишествах. Он один из первых дал тревожный звонок. Кто, как не он, стал рубить прекрасный,

цветущий вишневый сад, сознав, что время его миновало, что старая жизнь бесповоротно осуждена на слом.

Человек, который задолго предчувствовал многое из того, что теперь совершилось, сумел бы принять все предсказанное им.

Но, может быть, самые приемы чеховского письма и творчества слишком мягки для современного человека? Общепринятый прием для изображения на сцене передового человека-революционера требует эффектно-театрального и энергичного протеста, резкого обличения, грозного требования. Этого, действительно, нет в произведениях Чехова. Но от этого произведения его не становятся менее убедительными и сильными по своему воздействию.

В своих призывах к обновлению жизни Чехов часто пользуется приемом "от противного". Он говорит: и этот славный человек, и другой, и третий, и все не плохие люди; и жизнь их красива, и недостатки милы и смешны. Но все, взятое вместе,- скучно, ненужно, нудно, безжизненно. Как же быть? Необходимо менять все общими усилиями, стремиться к иной, лучшей жизни.

У тех, кто не ощущает, не понимает этого в Чехове, мне чувствуется прямолинейность, недостаток чутья и воображения с его взлетами и углублениями в существо художественного произведения. Это – следствие прозаического, мещанского отношения к искусству, отнимающего у последнего его главную силу.

И мы, артисты сцены, нередко подходим к произведению поэта с мещанскими требованиями и оттеняем в них не то, что в них важно.

Сценическая передача чеховской мечты должна быть рельефна. Лейтмотив пьесы должен звучать все время. Но, к сожалению, мечту Чехова труднее передать на сцене, чем внешнюю жизнь пьесы и ее бытовую сторону. Вот почему нередко в театре главный мотив пьесы затушевывается, а повседневность слишком ярко выступает на первый план. Нередко такое перемещение центра происходит не только по вине режиссера, но и самих актеров. Так, например, исполнители роли Иванова играют его обыкновенно неврастеником и вызывают в зрителе лишь жалость к больному.

Между тем, Чехов писал его сильным человеком, борцом в общественной жизни. Но и Иванов не выдержал,- надорвался в непосильной борьбе с тяжелыми условиями русской действительности155. Трагедия пьесы не в том, что ее главный герой заболел, а в том, что условия жизни нестерпимы и требуют коренной реформы. Дайте на эту роль актера с огромной внутренней силой, – и вы не узнаете Чехова, или, вернее, впервые

узнаете его таким, каким он должен быть. Дайте и Лопахину в "Вишневом саде" размах Шаляпина, а молодой Ане темперамент Ермоловой, и пусть первый со всей своей мощью рубит отжившее, а молодая девушка, предчувствующая вместе с Петей Трофимовым приближение новой эпохи, крикнет на весь мир: "Здравствуй, новая жизнь!" – и вы поймете, что "Вишневый сад" – живая для нас, близкая, современная пьеса, что голос Чехова звучит в ней бодро, зажигательно, ибо сам он смотрит не назад, а вперед.

У многоликого Чехова, как у всякого художника-драматурга, есть еще одна сторона, обращенная непосредственно к сцене и к нам, артистам, – это чисто театральные основы и принципы, его понимание задач нашего искусства, его сущности, техники, приемов письма для сцены и проч. В этой нашей профессиональной области искусства, вне всяких тенденций или общественно-политических заданий, не столь важно, что пишет поэт, что играет артист, а важно, как они делают это. Нам, специалистам актерского и режиссерского дела, следует изучать покойного поэта с этой – драматургической, сценической и артистической его стороны.

Сделано ли это? Кто из актеров изучал технику драматического творчества Чехова, с ее новыми приемами, режиссерскими возможностями, особой, до Чехова неведомой, сценичностью, требующей новой актерской психологии и самочувствия? Кто из нас глубоко вник в монолог Треплева о новом искусстве? Знают ли актеры эти скрижали нашего завета? Конечно, текст их они вызубрили наизусть, как "Отче наш", но вдумались ли они в скрытый под словами внутренний смысл их?

"Достойно удивления, – сказал мне Морис Метерлинк, – как мало актеры интересуются своим искусством, его техникой, его философией, актерским мастерством и виртуозностью".

Те из артистов, которые с самомнением и чувством превосходства говорят об устарелости Чехова, сами еще не доросли до него. Это они отстали в нашем искусстве, это они, не понимая дела или просто от лени, хотят с презрением перешагнуть через Чехова. Но, не пройдя всех ступеней лестницы нашего искусства, нельзя идти дальше, по намечающимся этапам его естественного, органического развития.

Чехов представляет собою одну из вех на пути нашего искусства, намеченном Шекспиром, Мольером, Луиджи Риккобони156, великим Шредером157, Пушкиным, Гоголем, Щепкиным, Грибоедовым, Островским, Тургеневым. Изучив Чехова, утвердившись на его позиции, мы будем ждать нового поводыря, который нащупает новый этап вечного пути, пройдет

его с нами и водрузит новую веху для грядущих артистических поколений. Оттуда, с нового завоеванного форта, откроется широкий горизонт для дальнейшего движения вперед.

Произведения тех, кто, подобно Чехову, водружает вехи, перерастают поколения, а не поколения перерастают их. Жизненные темы, трактуемые художниками, стареют, утрачивают остроту современности, перестают увлекать тех, для кого не существует перспективы истории. Но настоящие художественные произведения от этого не умирают, не лишаются своей поэтической ценности. И пусть чеховское что – не в тех, так в других его созданиях – устарело и оказывается неприемлемым для послереволюционного периода, – чеховское как еще не начинало жить полной жизнью в наших театрах.

Поэтому глава о Чехове еще не кончена, ее еще не прочли как следует, не вникли в ее сущность и преждевременно закрыли книгу.

Пусть ее раскроют вновь, изучат и дочтут до конца.

Студия на Поварской Произошел незначительный факт, который, однако, произвел на меня сильное впечатление. Дело в том, что когда мы ставили спектакль Метерлинка и мне нужно было сделать для "Слепых" статую умершего и лежащего на земле пастора – духовного руководителя и поводыря толпы беспомощных слепцов, я обратился с этим заказом к одному из скульпторов тогдашнего левого направления. Он пришел ко мне смотреть макеты и эскизы. Я рассказал ему свои планы постановки, которые, к слову сказать, далеко не удовлетворяли меня самого. Выслушав меня, скульптор в очень грубой форме, которой и в то время любили пользоваться новаторы, заявил мне, что для моей постановки нужна скульптура "из пакли". Сказав это, он ушел, кажется, даже не простившись. Этот инцидент произвел на меня тогда большое впечатление и, конечно, не тою невоспитанностью, которую проявил новатор-скульптор, а тем, что я почувствовал правду в его словах и с еще большей ясностью сознал, что наш театр зашел в тупик. Новых путей не было, а старые разрушались.

Однако немногие из нас задумывались о будущем. Зачем?! Театр имел успех, публика валила валом, все, казалось, обстояло благополучно… Другие – в числе их Владимир Иванович и отдельные артисты – понимали положение дела. Надо было что-то предпринимать по отношению к театру, ко всем артистам, к самому себе, – и как к режиссеру, потерявшему перспективы, и как к актеру, деревенеющему от застоя. В самом деле, я чувствовал, что выходил на сцену внутренне пустой, с одними внешними актерскими привычками, без душевного горения.

Снова наступил тот период в исканиях, во время которого новое становится самоцелью. Новое ради нового. Его корней ищешь не только в своем, но и в других искусствах: в литературе, в музыке, в живописи. Стоишь, бывало, перед произведениями Врубеля или других новаторов того времени и по актерской и режиссерской привычке мысленно втискиваешь себя в раму картины, точно влезаешь в нее, чтобы не со стороны, а оттуда, как бы от самого Врубеля или от написанных им образов, проникнуться его настроением и физически примениться к нему. Но внутреннее содержание, выраженное в картине, неопределимо, неуловимо для сознания, его чувствуешь лишь в отдельные минуты просветления, а почувствовав, снова забываешь. Во время этих сверхсознательных158 проблесков вдохновения кажется, что пропускаешь Врубеля через себя, через свое тело, мышцы, жесты, позы, и они начинают выражать то, что есть существенного в картине. Запоминаешь физически найденное, пробуешь донести его до зеркала и с его помощью проверить собственным глазом воплощаемые телом линии, но, к удивлению, в отражении стекла встречаешься лишь с карикатурой на Врубеля, с актерским ломаньем, а чаще всего со старым, знакомым, заношенным оперным штампом. И снова идешь к картине, и снова стоишь перед ней и чувствуешь, что по-своему передаешь ее внутреннее содержание, на этот раз проверяешь себя общим самочувствием, приглядываешься внутренним взором к себе и – о, ужас! – снова тот же результат. В лучшем случае ловишь себя на том, что "дразнишь". внешнюю форму врубелевских линий, забывая о внутренней сути картины.

В такие минуты чувствуешь себя музыкантом, принужденным играть на испорченном, фальшивом инструменте, уродующем артистические порывы, или паралитиком, который пытается выразить красивую мысль, а голос и язык, против его желания, производят неприятные, отталкивающие звуки.

"Нет, – говоришь себе, – задача непосильна и невыполнима, так как врубелевские формы слишком отвлеченны, нематериальны. Они слишком далеки от реального, упитанного тела современного человека, линии которого однажды и навсегда установлены, неизменяемы". В самом деле, ведь от живого тела не отрежешь плеч, чтобы скосить их, как на картине, не удлинишь рук, ног, пальцев, не вывернешь поясницы, как того требует художник.

В другие, бодрые моменты решаешь иначе: "Неправда, – говоришь себе, – причина не в том, что наше тело материально, а в том, что оно не разработано, не гибко, не выразительно. Оно приспособлено к требованиям мещанской повседневной жизни, к

выражению будничных чувств. Для сценической же передачи обобщенных или возвышенных переживаний поэта существует у актеров целый специальный ассортимент заношенных штампов с воздеванием руц, с распростертыми дланями и перстами, с театральным восседанием, с театральным шествованием вместо походки и проч. Да, именно так! В нас сидят два типа жестов и движений: одни – обычные, естественные, жизненные, другие – необычайные, неестественные, нежизненные, применяемые в театре при передаче всего возвышенного и отвлеченного. Этот тип жестов и движений во многом издавна заимствован у итальянских певцов или взят с плохих картин, иллюстраций, посткарт. Можно ли этими вульгарными формами передавать сверхсознательное, возвышенное, благородное из жизни человеческого духа – то, чем хорош и глубок Врубель, Метерлинк, Ибсен?" Я бросался и в скульптуру, ища там корней для нового искусства актера, но результаты и выводы оказывались те же; я обращался и к музыке, пробовал отражать ее звуки своим телом и движениями, и снова лишний раз убеждался в том, что мы все отравлены ядом старого балетного и оперного театра с маленькой буквы.

"Боже мой, – восклицал во мне голос сомнения, – да неужели мы, артисты сцены, обречены, из-за материальности своего тела, вечно служить и передавать только грубо-реальное? Неужели мы не призваны идти далее того, что в свое время делали (правда, превосходно) наши реалисты в живописи? Неужели мы только "передвижники" в сценическом искусстве?" "А как же балет?.. – утешал меня другой внутренний голос.- А его лучшие представители и представительницы: Тальони159, Павлова160 и др.? Разве у них не было отрешения от материальности тела? А как же гимнасты, которые, точно птицы, летят с трапеции на трапецию? Не веришь, что у них есть плоть и тело. Почему же у нас, артистов драмы, не может быть отрешения от материи, не может быть бесплотности? Надо искать! Надо вырабатывать ее в себе".

И снова, в тиши ночей, перед зеркалом, начиналась проверка тела, как это делалось в давно прошедшие времена в доме у Красных ворот.

Потом я цеплялся за голос, который был так долго заброшен нами. Да разве звук человеческого органа так материален и груб, что не способен выражать "отвлеченного", возвышенного, благородного? Вот, например, Шаляпин (который в то время подымался все выше и выше, к вершинам мировой славы). Разве он не достигает того, что мы ищем в драме?

"Да, но это в опере, там музыка", – снова смущал меня голос

сомнения.

Но разве разговорная речь не может быть музыкальной?

Я пробовал говорить прозу, декламировать стихи и тут снова встречался с давнишним ненавистным знакомцем – с театральным декламационным штампом. Чем больше мы ищем звучности в сценической разговорной речи и чем меньше подготовлен к этому наш голос, тем больше мы принуждены прибегать к всевозможным уловкам, вроде звуковых фиоритур, декламационных вывертов, пытаясь заменить ими нашу обычную на сцене стучащую речь.

В самом деле, у нас нет скрипичных, мелодичных голосов на сцене; почти все говорят обрывисто, ударно, как на фортепиано без педали. Можно ли с таким голосом выражать возвышенные чувства, мировую скорбь, ощущение тайн бытия, вечное?

Однако в минуты вдохновения, когда по необъяснимым причинам почувствуешь не поверхностный смысл слов, а то глубокое, что скрыто под ними, находишь звучность, простоту и благородство, которые искал. И в эти минуты голос звучит и появляется музыкальность речи. Откуда это? Тайна природы! Она одна умеет пользоваться человеческим аппаратом, как гениальный виртуоз своим музыкальным инструментом.

Она умеет у безголосого извлекать сильный звук. В подтверждение этого я расскажу такой случай.

У одного из товарищей актеров был слабый голос, плохо слышный в театре. Ни пение, ни другие искусственные средства для развития его не помогали. Однажды, во время прогулки на Кавказе, на нас напали громадные овчарки и стали хватать нас за икры.

Мой товарищ, с испуга, закричал так громко, что его было слышно за версту; у него оказался сильный голос, но владеть им умеет не он, а сама искусница природа.

"Значит, – говорил я себе, – все дело в том, чтобы почувствовать роль, и тогда все приходит само собой". И я старался чувствовать, вдохновляться, но это вызывало лишь зажимы и спазмы тела. Я старался проникать в глубь слов – получалась тяжелая речь тугодума.

В этот период моих сомнений и исканий я встретился со Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом, бывшим артистом Московского Художественного театра. На четвертый год существования нашего дела он ушел от нас в провинцию, собрал там труппу и искал с ней нового, более современного искусства. Между нами была та разница, что я лишь стремился к новому, но еще не знал путей и средств его осуществления, тогда как Мейерхольд, казалось, уже нашел новые пути и приемы, но не мог

их осуществить в полной мере, отчасти в силу материальных обстоятельств, отчасти же ввиду слабого состава актеров труппы. Таким образом, я нашел того, кто был мне так нужен тогда, в период исканий. Я решил помогать Мейерхольду в его новых работах, которые, как мне казалось, во многом, совпадали с моими мечтаниями.

Однако, в какой форме и где осуществить наши начинания? Они требовали предварительной лабораторной работы. Ей не место в театре с ежедневными спектаклями, сложными обязательствами и строго рассчитанным бюджетом. Нужно какое-то особое учреждение, которое Всеволод Эмильевич удачно назвал "театральной студией". Это не готовый театр и не школа для начинающих, а лаборатория для опытов более или менее готовых артистов.

Закипела работа по созданию студии. Тут снова повторились все мои прежние ошибки времен Общества искусства и литературы.

Нужно было бы, удерживая студию от преждевременного расширения, работать первое время в маленьком, скромном помещении, не требующем больших расходов для содержания. Но я увлекся и снял освободившееся театральное здание, сдававшееся по сравнительно дешевой цене161. Этим сразу удесятерились расходы дела. Явилась необходимость в перестройке, в приспособлении, в целом штате людей, заведующих работами и надзирающих за чистотой большого здания и проч. А тут увлеченные студией молодые художники, с талантливыми Сапуновым и Судейкиным во главе, заведовавшие художественной частью, предложили свои услуги по отделке фойе. В этой работе их молодая необузданная фантазия разгорелась. Дошло до того, что они выкрасили зеленой краской паркетный пол, от чего он перекоробился, и его пришлось переделывать заново.

Как во времена Общества искусства и литературы, к студии стали прирастать всевозможные отделы. Музыкальная часть была в руках талантливого, увлекающегося И. А. Саца и некоторых других молодых композиторов. Их не удовлетворяли обычные звуки оркестровых инструментов, которые не исчерпывают всех возможных в музыке звуков. Они задались интересной целью искать новых инструментов, которыми можно было бы обогатить оркестровку. Например: разве не красив звук пастушеской жилейки, которую мы слышим в тишине летнего утра, при восходе солнца? – говорили они. – Разве этот звук не нужен в музыке? Какой же оркестровый инструмент может, хотя бы приблизительно, воссоздать его? Гобой, кларнет? Все это

фабричные звуки, в которых не чувствуется природа. Перебирали разные другие народные и старинные инструменты, вроде домр, лиры (рыля), на которых слепцы аккомпанируют пению псалмов или песне об Алексее божьем человеке; вспоминали кавказские инструменты, с их специфическими звуками, которых нет в оркестре.

Решено было сделать экскурсию по всей России и собрать целую труппу непризнанных музыкантов и артистов из народа, составить оркестр, обновить музыку…

Экскурсия состоялась, нашли и даже привезли некоторых интересных самородков, о которых никто не ведал до тех пор, например, совершенно исключительного, я бы сказал, гениального виртуоза-пастуха на жилейке, который мог бы конкурировать силой и музыкальностью звука своего доморощенного инструмента с виртуозами на духовых инструментах, сохраняя при этом наивность и аромат полей и лесов.

Привезли удивительное трио матери и двух ее детей, с замечательными голосами: высочайшим сопрано девочки, альтом мальчика и баритоном матери, которая, точно волынка, умела тянуть звук без передышки; невозможно было подметить моментов вбирания в себя воздуха. Такого громадного дыхания я еще не встречал. Были найдены сказочники, сказители, рассказывающие нараспев свои былины и сказки.

Были и женщины-плакальщицы, которые с помощью весьма своеобразных каденций и голосовых переливов и ладов оплакивали покойников. Был открыт рассказчик, приемы которого можно было оспаривать с эстетической точки зрения, но оригинальность и талантливость которого оказалась вне сомнений. Он имитировал пьяного: с всхлипываниями, с биением в грудь, с воплями, с криками отчаяния и с рыданием он рассказывал грустные повести о своей возлюбленной или об умершем на поле битвы брате, друге, или о матери, которая бросила детей и пустилась в разврат. По рассказам, слезы потоками лились из его глаз, темперамент надрывал душу, и нельзя было без содрогания и плача слышать и видеть это необыкновенно сильное, хотя и мало эстетичное исполнение.

Вместо того чтобы сдерживать затеи молодой компании, я сам увлекался и, на собственную голову, поджигал других. Уж очень мне казались интересными новые идеи!

Опять стали искать капиталистов, а в ожидании их – тратить деньги в счет будущих доходов. Авансом было сделано много затрат, собрана часть труппы.

Капиталист не находился, и все расходы по студии,

естественно, легли на меня, несмотря на то что большая часть моего прежнего долга по Обществу искусства и литературы не была еще мною погашена.

Мы набрали молодых актеров и учеников из театров и школ Москвы и Петербурга. В числе их были известные теперь артисты: Певцов, Костромской, В. Подгорный, В.

Максимов, Мунт.

Репетиции, как и при создании Художественного театра, происходили в том же Пушкино. Я устроил такой же сарай, какой был у нас при рождении Художественного театра; переселил всех на лето на дачи, расположенные вокруг этого сарая, и уехал из Москвы на все лето, с тем чтобы осенью познакомиться с результатами работ. Я считал, что для успеха дела нужно было дать полную самостоятельность молодым, что мое присутствие и авторитет могли бы давить, насиловать фантазию, волю режиссера и артистов. А это тянуло бы их, естественно, в ту сторону, которая уже изведана мною: я же, напротив, ждал, что молодое чутье подскажет свое, новое, и потянет меня за собой. Тогда, поняв намеки, я, с помощью опыта, мог бы закрепить основы молодого, нового искусства.

В течение всего лета мне присылали протоколы репетиций и письма, в которых излагались новые принципы и приемы представления, вырабатываемые в студии. Они были оригинальны, умны. Но окажутся ли они применимы на практике?

Credo новой студии в коротких словах сводилось к тому, что реализм, быт отжили свой век. Настало время для ирреального на сцене. Нужно изображать не самую жизнь, как она в действительности протекает, но так, как мы ее смутно ощущаем в грезах, в видениях, в моменты возвышенных подъемов. Вот это душевное состояние и надо передать сценически, подобно тому, как это делают живописцы новой формации на полотнах, музыканты нового направления – в музыке, а новые поэты – в стихах.

Произведения этих живописцев, музыкантов, поэтов не имеют ясных очертаний, определенных, законченных мелодий, точно выраженных мыслей. Сила нового искусства в комбинации, в сочетании красок, линий, музыкальных нот, в созвучиях слов. Они создают общие настроения, бессознательно заражающие зрителя. Они дают намеки, которые заставляют самого смотрящего творить собственным его воображением.

Мейерхольд умно и красиво говорил о своих мечтах, мыслях и находил для них меткие слова. Из протоколов и писем я понял, что в основе мы не расходились с ним и искали того, что было

уже найдено другими искусствами, но пока неприменимо в нашем.

"А ну как эти открытия – результат простого увлечения, самообмана? – мелькали у меня сомнения. – Ну как это идет не изнутри, от внутреннего переживания, а просто от глаза и уха, от внешнего подражания новым формам? Легко сказать – перенести на сцену то, что мы видим в живописи, музыке и других искусствах, значительно опередивших нас. Им хорошо! Полотно художника принимает на себя все линии и формы, которые мерещатся причудливой фантазии. Но куда девать наше материальное тело?.." Сам я не видел тогда средств для выполнения того, что мне мерещилось в воображении, или того, что я видел на картинах, слышал в музыке, читал в стихах.

Я не знал, как воплотить на сцене тончайшие передаваемые словами тени чувств. Я был бессилен проводить в жизнь то, что увлекало меня в то время, и думал, что нужны десятки, сотни лет, целая культура, чтобы мы, артисты, могли пройти тот же путь, который уже пройден другими искусствами.

"А впрочем, кто знает! Быть может, новая, молодая культура создаст новых артистов, способных преодолеть все трудности, связанные с материальностью нашего тела, ради усиления духовного творчества!" – говорил я в минуты вновь зарождавшейся надежды.

В эти бодрые моменты верилось в то, что каждое поколение несет свое, недоступное его отцам, – то новое, которое мы тщетно искали в себе и в старом искусстве.

Быть может, для них нормально то, что нам несвойственно, чего мы можем только хотеть.

Пусть в пробах новой студии много ошибок! Пусть даже ее работа даст отрицательный результат! Но разве не полезно знать то, чего делать не следует!

Так утешал я себя в минуты сомнения.

Пришла осень, я вернулся в Москву. В репетиционном сарае Пушкино был показан студией результат летних работ, но не всех пьес целиком, а отдельных сценок, наиболее характеризующих задачи новатора. Было много интересного, нового, неожиданного. Была большая находчивость и талантливая выдумка режиссера.

Я просмотрел эту показную репетицию с большим интересом и уехал с нее успокоенный.

Студийцы продолжали свою работу в Пушкино, я же начал обычные занятия в Московском Художественном театре, ожидая извещения о генеральных репетициях. Но приглашений не было.

Наконец была назначена генеральная репетиция "Смерти Тентажиля" Метерлинка, "Шлюка и Яу" Гауптмана и одноактных

пьес разных авторов. Все стало ясно. Молодых, неопытных актеров хватило на то, чтобы с помощью талантливого режиссера показать публике свои новые опыты лишь в небольших отрывках, но когда потребовалось развернуть пьесы огромного внутреннего содержания, с тонким рисунком, да притом в условной форме, юнцы показали свою детскую беспомощность. Талантливый режиссер пытался закрыть собою артистов, которые в его руках являлись простой глиной для лепки красивых групп, мизансцен, с помощью которых он осуществлял свои интересные идеи. Но при отсутствии артистической техники у актеров он смог только демонстрировать свои идеи, принципы, искания, осуществлять же их было нечем, не с кем, и потому интересные замыслы студии превратились в отвлеченную теорию, в научную формулу. Еще раз я убедился в том, что между мечтаниями режиссера и выполнением их – большое расстояние и что театр прежде всего для актера, и без него существовать не может, что новому искусству нужны новые актеры, с совершенно новой техникой. Раз что таких актеров в студии не было, печальная участь ее становилась мне ясна. При таких условиях можно было бы создать студию режиссера и его постановочной работы. Но к тому времени режиссер интересовал меня лишь постольку, поскольку он оказывает помощь творчеству артиста, а не поскольку он прикрывает его несостоятельность. Поэтому студия режиссера, хотя бы и прекрасная, не отвечала моим тогдашним мечтам, особенно если принять во внимание, что к тому времени я уже разочаровывался и в сценической работе художников, – и в полотне, и в красках, и в картоне, и во внешних постановочных средствах, и в трюках режиссеров. Все мои надежды стремились к актеру и к выработке прочных основ для его творчества и техники.

Открывать студию было опасно, как мне казалось, для самой же идеи, ради которой она основалась, так как плохо показать идею – значит убить ее162.

К тому времени – осенью 1905 года – разразилась революция. Москвичам стало не до театра. Открытие нового дела откладывалось надолго. Затягивая развязку, я не мог бы ликвидировать ее так, чтобы со всеми расплатиться, и потому пришлось закрыть студию в спешном порядке.

В Московском Художественном театре были даже рады провалу студии, так как меня к ней ревновали. Теперь, с ликвидацией ее дел, я целиком возвращался к старым товарищам.

"Станиславский сунулся, попробовал, обжегся и понял, что без нас, стариков, не обойдешься".

Но мы, т. е. В. И. Немирович-Данченко и я, ясно видели, что

наше искусство остановилось на перепутьи, что нужно освежить себя и труппу, что мы не можем оставаться в Москве – и не потому, что этому мешала готовящаяся революция и общее настроение в стране, но потому, что мы сами не знали, куда нам идти и что нам делать. Выход был один: раз что нам не с чем было оставаться в Москве, – устроить поездку за границу.

А тут случилось одно обстоятельство, которое дало нам толчок в этом направлении.

В Московском Художественном театре была объявлена премьера новой пьесы Горького "Дети солнца"163. До начала ее по городу прошел слух, что крайне правые элементы – "черносотенцы", считавшие наш театр чересчур левым, а Горького – врагом отечества, собирались совершить нападение на нас во время самого спектакля.

Съехавшиеся зрители находились в тревожном ожидании обещанного скандала. И вот, в последнем акте пьесы, в котором изображался бунт во время холеры, через забор дома главных действующих лиц пьесы ворвалась на сцену толпа статистов, которых приняли за черносотенцев, нападающих на театр. В зрительном зале кто-то закричал.

Поднялся неимоверный шум, начались истерики – женские и даже мужские. Кто-то поспешил закрыть занавес. Когда публика убедилась, что приняла сценическую толпу за черносотенцев, пьесу продолжали, но при заметно опустевшем зале.

Вот к этому-то трагикомическому случаю мы и придрались, чтобы заговорить о необходимости отъезда.

В октябре началась великая забастовка. Потом вспыхнуло вооруженное восстание.

Театр был временно закрыт. Через несколько дней стрельба на улицах прекратилась, но осадное положение оставалось в силе. По улицам разрешалось ходить не позже восьми часов.

При таких условиях наша заграничная поездка получила достаточное внешнее оправдание.

Первая заграничная поездка Для решения вопроса о заграничной поездке все правление театра собралось в моей квартире, в Каретном ряду. Приехали в ночевку. В описываемый вечер надо было во что бы то ни стало решить вопрос, ради которого все собрались, а после решения посылать в Берлин передового для найма театра, заказов декораций и проч.

Остающиеся в Москве должны были достать деньги и сорганизовать все для поездки.

Заседание длилось всю ночь, и даже после того, как гости улеглись спать и потушили свечи, дебаты не прекращались, тем более что никому не спалось.

Через несколько дней артист А. Л. Вишневский выехал за границу в качестве передового, а 24 января 1906 года вся труппа и я с женой и детьми выехали через Варшаву в Берлин.

В Берлине погода нас встретила приветливо. Днем можно было ходить в осеннем пальто, несмотря на то, что был конец января. По случаю свадьбы кого-то из императорской семьи город был переполнен, и вместо гостиницы нам пришлось снять целую квартиру, только что освободившуюся после отъезда театрального клуба. Там мы вместе с некоторыми из артистов разместились по комнатам и устроились своим хозяйством: В. И. Немирович-Данченко, я с семьей, Книппер, Вишневский и др. Не скажу, чтобы было удобно, но зато было оригинально и весело.

Первое время, несмотря на то, что приезд наш был подготовлен в печати известным театральным критиком Вильгельмом Шольцем, отношение немцев к русским и в частности к нам не было гостеприимным: у рабочих театра представление о русском искусстве было весьма примитивное; по-видимому, они смешивали нас с цирком или акробатами, удивлялись тому, что мы не привезли с собой ни трапеций, ни лестниц, ни канатов, ни проволоки для хождения по ней. Заказанные нами декорации не были готовы. Все мастерские были заняты заказами для Америки, с русскими же революционерами мало считались. Нас выручили наши рабочие во главе с И. И.

Титовым164, вместе с нами приехавшие из Москвы, вместе с нами создавшие дело, любившие его, воспитанные в одних с нами принципах, так сказать, вскормленные одним с нами молоком. В несколько ночей работы (днем театр был занят репетициями немецкой труппы) четыре человека сделали то, чего мы не могли добиться от целой фабрики за месяц. Но и тут нам ставились всевозможные препятствия. Так, например, для того чтобы иметь право работать на сцене по ночам, нам пришлось оплачивать по тарифу за сверхурочные работы весь рабочий состав немецкого театра. Были набраны русские сотрудники из числа эмигрантов. Ввиду того что после неудач японской войны и революции отношение к русским за границей стало почти презрительным, на нас лежала миссия по мере возможности поддержать репутацию русских. Прежде всего нужно было удивить всех дисциплиной и трудоспособностью артистов. Все поняли это и вели себя образцово. Репетиции шли с короткими перерывами с утра до ночи, в большом порядке, которого не знали в том театре, в котором нам пришлось играть. Скоро создались легенды о нашей закулисной жизни.

Отношение к нам улучшилось, но ему еще далеко было до

идеального.

Недостаточность материальных средств и опыта не позволила нам сделать необходимую для большого европейского города рекламу. Наши плакаты, сделанные нашим художником В. А. Симовым, были чрезвычайно изящны, но потому недостаточно назойливы, чтобы бить в глаза и рекламировать нас. Кроме того, плакатов было недостаточно, и их не было видно среди пестрящих объявлений торговых фирм большого европейского города. Правда, на первом спектакле театр был переполнен, но со второго представления он наполовину пустовал.

Мы открывали гастроли "Царем Федором"165. В этот вечер наша репутация ставилась на карту не только для заграницы, но и для России, потому что, если б мы потерпели неуспех, нам бы это не простилось. Кроме того, что бы мы делали дальше?

Ведь нам пришлось бы возвращаться назад в Россию почти без денег, которые были истрачены еще до поднятия занавеса. Не буду описывать волнения артистов и остроты закулисной атмосферы первого спектакля. Нас удивило то, что еще до начала премьеры рабочие сцены стали поздравлять нас. Оказалось, что в театр приехал маститый берлинский ветеран, знаменитый и великолепный артист Хаазе166 со своей женой. Нам сказали, что это хорошее предзнаменование, так как старики выезжают в театр лишь в самых крайних, экстраординарных случаях. Очевидно, и наш спектакль был на виду, если не у большой публики, то у берлинской интеллигенции.

Первая картина "Федора" была принята бурей аплодисментов, а при поднятии занавеса перед второй картиной аплодисменты и овации возобновились с еще большею силой. Успех спектакля рос с каждым актом. За кулисы прибегал наш давнишний друг, знаменитый немецкий артист Барнай, чтоб поощрять и успокаивать нас, а в конце спектакля – бесконечные вызовы и все атрибуты большого успеха. Полная перемена отношения к нам за кулисами со стороны сценических рабочих и всего персонала театра; вместо прежнего презрения – почти поклонение.

Первая пресса, которая решала нашу судьбу за границей, естественно, ожидалась нами с великим трепетом и нетерпением. О том, в каком мы были тогда состоянии, говорит следующая бытовая картинка. На другой день после дебютного спектакля, рано утром, лишь только были получены первые газеты, меня и жену разбудили жившие в нашей общей квартире артисты – товарищи и их жены. Забыв о всяком приличии, они толпой ворвались в комнату, где мы спали, – кто в пижаме, кто в халате, кто в капоте, – с торжествующими, восторженными лицами. Одна из жен артистов, которая прекрасно знала немецкий язык,

дословно перевела всем собравшимся только что появившиеся рецензии. Можно было бы сказать, судя по этим рецензиям, что Берлин был взят нами приступом, что мы одержали полную победу. Мы были удивлены знакомством немецких критиков с русской литературой и с нашей жизнью вообще. Временами можно было думать, что рецензию писали русские люди или по крайней мере люди, знающие русский язык: так тонко было их понимание не только литературной стороны спектакля, но и деталей актерской игры. Когда я спросил одного из сведущих людей, каким образом они вырабатывают таких знатоков театра, он открыл мне один практикующийся в Германии весьма остроумный и целесообразный прием: "Мы поручаем начинающему критику, – сказал он, – написать не ругательную, а хвалебную статью: ругать может всякий, даже не понимающий дела, а с толком хвалить может только знаток".

Однако успех "Федора", пьес Чехова, Ибсена, Горького и еще более блестящие рецензии о них мало помогали сборам театра. Они продолжали оставаться плохими до тех пор, пока театром не заинтересовался Вильгельм. Сначала в театр приехала кронпринцесса, потом императрица и наконец сам кайзер. В одно из воскресений нам сказали из дворца, что завтра, в понедельник, император просит дать для него "Царя Федора". А назначена была премьера "Штокмана". Приходилось отменить премьеру и заново продавать билеты на "Федора". Типографии в воскресенье закрыты, значит, и афиши о перемене выйдут поздно, в самый понедельник. Из конторы откровенно высказались в этом смысле во дворец. Однако спустя полчаса повторили просьбу кайзера все-таки дать завтра "Федора". Он, очевидно, знал свой Берлин лучше нас.

На афише, выпущенной на другой день, красной поперечной лентой было напечатано:

"По желанию императора", – и этого оказалось совершенно достаточно, чтобы все места в несколько часов были распроданы.

Вильгельм приехал в русской форме. По внешности он оказался не таким, каким мы его представляли, судя по портретам. В действительности, он коренастый, небольшого роста, с довольно крупными рябинками на лице, с обыкновенными усами, чуть зачесанными кверху, – далеко не так утрированно, как это изображают на его портретах. Кайзер сидел на главном месте ложи, окруженный всей семьей, и держал себя непринужденно, поминутно обращался с вопросами то к одному, то к другому из бывших с ним в ложе или, наклоняясь из бельэтажа к партеру, делал сидевшим там актерам его театров мимические знаки одобрения, кивая в сторону сцены. Несколько

раз он демонстративно аплодировал. Или он увлекающийся человек, или – хороший актер, думали мы. В антрактах нас, т. е. Владимира Ивановича и меня, вызывали в ложу к нему, и он задавал нам ряд вопросов делового характера, относящихся к театру. По окончании спектакля, после того как публика из театра уже разошлась, Вильгельм и обер-интенданты многих королевских театров еще долго оставались в ложе, продолжая расспрашивать нас по вопросам нашей специальности. Нам пришлось рассказывать подробно о всей нашей закулисной работе от "a" до "z", причем Вильгельм прерывал нас иногда и обращался к интендантам, указывая на то, что у них этого нет.

После посещения нашего театра Вильгельмом сборы наши поправились, и к концу наших гастролей, которые длились пять-шесть недель, мы уже имели не только художественный, но и материальный успех. Вслед ему явились подношения и чествования. Нас приветствовали и немецкие артисты, и отдельные общества и лица, и русская колония. Но особенное впечатление произвели на нас два приема и обеда: один из них происходил в небольшой квартире старика Хаазе, другой был дан нам знаменитым писателем Гауптманом. Чтобы не нарушать хода домашней жизни, берлинцы устраивают обычно торжественные обеды в ресторанах или гостиницах. Только в тех случаях, когда кому-либо хотят оказать особую честь и гостеприимство, устраивается прием и обед у себя на дому, что, естественно, вызывает большие хлопоты и расходы. Этой-то чести и удостоился наш театр. Хаазе был так увлечен нашими спектаклями, что пригласил в свою небольшую квартиру весь театральный Берлин, – по паре актеров (мужчину и женщину) от каждого из главнейших берлинских театров. На торжестве присутствовали также бывшие артисты мейнингенской труппы, съехавшиеся тогда для репетиции пьесы юбилейного спектакля в честь старого мейнингенского герцога. Зная мое отношение к знаменитой труппе, старик Хаазе хотел доставить мне удовольствие, познакомив меня с артистами, игрой которых в свое время я любовался. В многочисленных речах мы обменялись благодарностями, а после ужина меня посадили среди актеров и заставили шаг за шагом рассказать весь ход нашей сценической работы. Этот трудный и сложный доклад производился на немецком языке, который я к тому времени основательно позабыл. Об этом исключительном по радушию приеме ветерана немецкой сцены и его милой супруги я сохраняю самое теплое воспоминание.

Другой прием и обед, о котором я упомянул, устроенный Гауптманом, также имеет свою маленькую историю. Гауптман

часто бывал на наших спектаклях. Любовь его к русской литературе и ее влияние на него достаточно известны. На первом спектакле, который он смотрел (шел "Дядя Ваня"), ему пришлось впервые познакомиться и с русским сценическим искусством. В антрактах, сидя в своей ложе с женой и близкими, Гауптман, несмотря на застенчивость, довольно громко высказывал свои лестные мнения о Чехове и нашем театре. Естественно, что перед отъездом из Берлина мы с Владимиром Ивановичем нашли нужным поехать засвидетельствовать свое почтение писателю, с пьесами которого в течение многих лет наш театр знакомил русского зрителя. В маленькой квартире Гауптмана мы застали полный разгром.

Оказалось, что жена его, с которой он, как говорит молва, писал образ Раутенделейн в "Потонувшем колоколе" и роль Пиппы в пьесе "Pippa tanzt" {"Пиппа танцует".}, увлекалась оркестровой игрой и, если не ошибаюсь, даже дирижерством.

По-видимому, ожидалась какая-то музыкальная репетиция, так как маленькая комната была заставлена множеством пультов. За недостатком места оркестр вылез из маленькой гостиной в самый кабинет писателя. Гауптман напомнил нам Антона Павловича Чехова. Их роднила между собой присущая обоим скромность, застенчивость и лаконичность. К сожалению, разговор не мог быть очень долгим, разнообразным и красноречивым, во-первых, потому, что мы сами конфузились, сидя перед этим замечательным человеком, а во-вторых, потому, что наш немецкий язык не был силен для литературных и художественных тем. Гауптман сказал, что он всегда мечтал для своих пьес о такой игре, какую он увидал у нас, – без театрального напора и условностей, простую, глубокую и содержательную. Немецкие актеры уверяли, что его мечты несбыточны, так как театр имеет свои требования и условности, которые нельзя нарушать. Теперь же, на склоне своей писательской деятельности, он увидел то, о чем всю жизнь мечтал.

Артистическая зрелость

Открытие давно известных истин Смерть Чехова оторвала у театра большой кусок его сердца. Болезнь, а впоследствии смерть Морозова оторвала у него другой кусок. Неудовлетворенность и тревога после неудачи с пьесами Метерлинка, ликвидация студии на Поварской, недовольство собой как артистом, полная неясность того, куда идти дальше, – все это не давало покоя, отнимало веру в себя, и делало меня на сцене каким-то деревянным и безжизненным.

За долгое время моей сценической деятельности, начиная с

Алексеевского кружка, скитаний по любительским халтурам и кончая Обществом искусства и литературы и несколькими годами работы в Московском Художественном театре, я много узнал, много понял, на многое случайно натолкнулся; я непрерывно искал все нового как во внутренней актерской работе, так и в режиссерском деле, в принципах внешней постановки. Я бросался во все стороны, часто забывая важные открытия и ошибочно увлекаясь случайным и наносным. К описываемому времени у меня накопился, в результате моего артистического опыта, полный мешок всевозможного материала по технике искусства. Все это было как бы свалено без разбора, спутано, перемешано, не систематизировано, а в таком виде трудно пользоваться своими артистическими богатствами. Надо было навести порядок, разобраться в накопленном, рассмотреть, оценить и, так сказать, разложить материал по душевным полкам. То, что оставалось в неотесанном виде, следовало обработать и заложить, как камни фундамента, в основу своего искусства. То, что от времени успело износиться, следовало освежить. Без этого дальнейшее движение вперед становилось невозможным.

В таком состоянии я приехал на лето в Финляндию. Там, во время утренних прогулок, я уходил к морю и, сидя на скале, мысленно перебирал свое артистическое прошлое.

Прежде всего мне хотелось понять, куда делась былая радость творчества. Почему раньше я скучал в те дни, когда не играл, а теперь, напротив, радуюсь, когда меня освобождают от спектаклей? Говорят, что у профессионалов, при ежедневных выступлениях и частом повторении одних и тех же ролей, не может быть иначе. Но это объяснение меня не удовлетворяло. Очевидно, профессионалы, о которых это говорят, мало любят свои роли, свое искусство. Дузе167, Ермолова, Сальвини куда большее число раз, чем я, сыграли свои коронные роли. Но это не мешало им совершенствовать их с каждым разом. Почему же я, чем чаще повторяю свои роли, тем больше иду назад и деревенею? Шаг за шагом я просматривал прошлое и все яснее и яснее сознавал, что то внутреннее содержание, которое вкладывалось мною в роли при первом их создании, и та внешняя форма, в которую эти роли вырождались с течением времени, далеки друг от друга, как небо и земля. Прежде все шло от красивой, волнующей внутренней правды. Теперь от нее осталась лишь выветрившаяся скорлупа, труха, сор, застрявшие в душе и теле от разных случайных причин, не имеющих ничего общего с подлинным искусством. Вот, например, роль доктора Штокмана. Помню, как раньше, вначале, играя ее, я легко становился на точку зрения человека с чистыми помыслами, ищущего в душе

других только хорошее, слепого ко всем дурным чувствам и страстям окружающих его мелких, грязных душонок. Ощущения, вложенные мною в роль Штокмана, взяты были из живых воспоминаний. На моих глазах затравили моего друга, честнейшего человека а 1а Штокман, за то, что он по внутренним убеждениям не мог решиться сделать того, чего от него требовали высшие мира. В моменты исполнения роли, на сцене – эти живые воспоминания бессознательно руководили мной и возбуждали каждый раз к творческой работе.

Но, с течением времени, я утратил те живые воспоминания, которые являются возбудителями, двигателями духовной жизни Штокмана и лейтмотивом, проходящим через всю пьесу.

Сидя на скале в Финляндии и переживая прежние процессы творчества, я совершенно случайно вновь набрел на забытые в душе чувства моего Штокмана. Как я мог потерять их? Как я мог обходиться без них? И почему я так хорошо помнил все внешнее, каждое движение мускула ног, рук, тела, мимику лица, щурение глаз якобы близорукого человека и проч.?

Во время последних гастролей за границей и раньше, в Москве, я механически повторял именно эти выработанные и установленные "штучки" роли – механические знаки отсутствующего чувства. В одних местах я старался быть как можно нервнее, экзальтированнее и для этого производил быстрые движения; в других местах старался казаться наивным и для этого технически делал детски-невинные глаза, в третьих местах я усиленно выделывал походку, типичные жесты роли – внешние результаты уже уснувшего чувства. Я копировал наивность, но не был наивен; я семенил ногами при походке, но не ощущал внутренней торопливости, вызывавшей мелкие шаги, и т. д. Я более или менее искусно наигрывал, подражал внешним проявлениям переживания и действия, но не испытывал при этом ни самого переживания, ни искренней потребности к действию. Я, от спектакля к спектаклю, набил в себе механическую привычку проделывать установленную однажды техническую гимнастику, а мускульная память, которая так сильна у актеров, крепко зафиксировала актерскую привычку.

Сидя на финляндской скале, я мысленно просмотрел и другие роли, стараясь разобраться в живом материале, из которого в свое время они создавались, т. е. собственные жизненные воспоминания, возбуждавшие меня когда-то к творчеству. Я перебирал в памяти все места пьесы и моменты роли, которые с трудом давались мне при создании образов, вспоминал слова А. П. Чехова, Владимира Ивановича, советы режиссеров и товарищей, свои творческие муки, отдельные этапы

в процессе зарождения и созревания ролей, я перечитал записи в своем артистическом дневнике, живо напомнившие мне то, что переживалось при творчестве. Все это я сравнил с тем, что у меня, от времени, набилось в мускулах, засело в душе, – и изумился своему открытию. Боже! Как изуродовали мою душу, тело и самую роль дурные театральные привычки, актерские штучки, невольное угождение публике, неправильные подходы к творчеству, изо дня в день, на каждом повторном спектакле!

Как уберечь роль от перерождения, от духовного омертвения, от самодержавия актерской набитой привычки и внешней приученности? Нужна какая-то духовная подготовка перед началом творчества, каждый раз, при каждом повторении его.

Необходим не только телесный, но главным образом и духовный туалет перед спектаклем. Нужно, прежде чем творить, уметь войти в ту духовную атмосферу, в которой только и возможно творческое таинство.

С этими мыслями и заботами в душе я вернулся после летнего отдыха в Москву на сезон 1906/07 года и начал присматриваться к себе и к другим во время работы в театре.

Подобно доктору Штокману, я сделал великое открытие и познал давно всем известную истину о том, что самочувствие актера на сцене, в момент, когда он стоит перед тысячной толпой и перед ярко освещенной рампой, – противоестественно и является главной помехой при публичном творчестве. Этого мало, – я понял, что при таком душевном и физическом состоянии можно только ломаться, представлять – казаться переживающим, но жить и отдаваться чувству невозможно. Конечно, я и раньше это понимал, но лишь умом. Теперь же я это почувствовал. А ведь на нашем языке понять – и значит почувствовать. Поэтому я и могу сказать, что я впервые познал давно известную мне истину.

Неестественность актерского самочувствия на сцене представилась мне в тот момент, о котором теперь идет речь, в следующем ощущении.

Представьте себе, что вас выставили напоказ на большом возвышении, на Красной площади, перед стотысячной толпой. Рядом с вами поставили женщину, с которой вы, может быть, впервые встречаетесь; вам приказали в нее публично влюбиться, да так, чтоб от любви сойти с ума и лишить себя жизни. Но вам не до любви. Вы смущены: сто тысяч глаз устремлены на вас, ждут, чтобы вы заставили их плакать, сто тысяч сердец хотят восторгаться вашей идеальной, самоотверженной и пламенной любовью, так как за это уплачены деньги вперед и зрители вправе требовать от вас то, что купили. Они, естественно, хотят слышать все, что вы говорите, и потому вам приходится кричать нежные

слова, которые в жизни говорят женщине с глазу на глаз, шепотом. Вы должны быть всем видны, всем понятны, и потому необходимо производить жесты и движения для тех, которые стоят вдали. Возможно ли думать о любви, а тем более испытывать ощущение любви при таких обстоятельствах? Вам ничего не остается более, как стараться, пыжиться, напрягаться от бессилия и невыполнимости задачи.

Но заботливое ремесло придумало на этот случай целый ассортимент знаков, выражений человеческих страстей, актерских действий, поз, голосовых интонаций, каденций, фиоритур, сценических трюков и приемов игры, якобы выражающих чувства и мысль "в возвышенном стиле". Эти знаки или штампы несуществующего чувства усваиваются еще в утробе матери и становятся механическими, бессознательными, являясь к услугам актера, когда он становится на сцене беспомощным, остается с опустевшей душой.

Что можно делать в таком состоянии, чтоб представиться влюбленным до самоубийства? – Ничего, как только закатывать глаза, прижимать руки к сердцу, воздевать глаза кверху, страдальчески подымать брови, кричать, махать руками, чтобы не дать зрителю соскучиться и – сохрани бог – не допустить паузы, столь желанной в другие моменты, – в моменты артистического вдохновения, когда молчание становится красноречивее самого слова.

Таким образом, естественное, обычное актерское самочувствие – это то состояние человека на сцене, при котором он обязан внешне показывать то, чего не чувствует внутри. Это тот актерский вывих, при котором душа живет своими обыденными, каждодневными, будничными побуждениями, заботами о семье, о насущном хлебе, о мелких обидах, об удачах или неудачах, а тело в это время обязано выражать самые возвышенные порывы героических чувств и страстей, сверхсознательной духовной жизни!

Этот душевный и физический вывих между телом и душой артисты испытывают и переживают большую часть своей жизни: днем с двенадцати до четырех с половиной часов – на репетициях, и вечером от восьми до двенадцати ночи – на спектакле, почти ежедневно. Ища выхода из невыносимого состояния человека, насильно выставленного напоказ и обязанного, против своей человеческой воли и потребности, во что бы то ни стало, производить впечатление на зрителей, мы прибегаем к ложным, искусственным приемам театральной игры и привыкаем к ним. С тех пор как я ясно сознал этот вывих, вопрос "как же быть?" постоянно стоял передо мной, как

страшный призрак.

Ясно почувствовав вред и неправильность актерского самочувствия, я, естественно, стал искать иного душевного и телесного состояния артиста на сцене, – благотворного, а не вредного для творческого процесса. В противоположность актерскому самочувствию, условимся называть его – творческим самочувствием. Я понял тогда, что к гениям на сцене почти всегда само собой приходит творческое самочувствие, притом в высочайшей степени и полноте. Менее даровитые люди получают его реже, так сказать, по воскресным дням. Еще менее талантливые – еще реже, так сказать, по двунадесятым праздникам. Посредственности же удостаиваются его лишь в исключительных случаях. Тем не менее все люди от искусства, начиная от гения до простых талантов, в большей или меньшей степени способны доходить какими-то неведомыми интуитивными путями до творческого самочувствия; но им не дано распоряжаться и владеть им по собственному произволу. Они получают его от Аполлона в качестве небесного дара, и кажется, что мы, нашими человеческими средствами, не можем вызвать его в себе.

Тем не менее я задаю себе вопрос: нет ли каких-нибудь технических путей для создания творческого самочувствия? Это не значит, конечно, что я хочу искусственным путем создавать самое вдохновение. Нет, это невозможно! Не самое вдохновение, а лишь благоприятную для него почву хотел бы я научиться создавать в себе по произволу; ту атмосферу, при которой вдохновение чаще и охотнее снисходит к нам в душу. Когда артист говорит: "Я сегодня в духе! Я в ударе!", или: "Я играю с наслаждением!", или: "Сегодня я переживаю роль", – это значит, что он случайно находится в творческом состоянии.

Однако, как сделать, чтобы это состояние не являлось случайным, а создавалось по произволу самого артиста, "по заказу" его?

Если невозможно овладеть им сразу, то нельзя ли это делать по частям, – так сказать, складывая его из отдельных элементов? Если надо каждый из них вырабатывать в себе отдельно, систематически, целым рядом упражнений, – пусть!

Раз что гениям дана от природы способность получать творческое самочувствие в полной степени, то, быть может, обыкновенные люди добьются приблизительно такого же состояния после большой работы над собой и хоть не в полной, высшей, а лишь в частичной мере. Конечно, обыкновенный способный человек никогда не станет от этого гением, но, может быть, это поможет ему приблизиться к тому, что отличает гения.

Но как постигнуть природу и составные элементы творческого самочувствия?

Разгадка этой задачи стала "очередным увлечением Станиславского", как выражались мои товарищи. Чего-чего я ни перепробовал, чтобы понять секрет. Я наблюдал за собой – так сказать, смотрел себе в душу – как на сцене, во время творчества, так и в жизни. Я следил за другими артистами, когда репетировал с ними новые роли. Я наблюдал за их игрой из зрительного зала, я производил всевозможные опыты как над собой, так и над ними, я мучил их; они сердились, говорили, что я превращаю репетицию в опыты экспериментатора, что артисты не кролики, чтобы на них учиться. И они были правы в своих протестах. Но главным объектом для моих наблюдений продолжали оставаться большие таланты, как наши русские, так и заезжие гастролеры. Раз что эти таланты чаще других, почти всегда, пребывают на сцене в творческом самочувствии, кого же изучать, как не их? Я это и делал. И вот чему научили меня мои наблюдения над ними.

У всех больших артистов: Дузе, Ермоловой, Федотовой, Савиной, Сальвини, Шаляпина, Росси, так же, как и у наиболее талантливых артистов Художественного театра, я почувствовал что-то общее, родственное, всем им присущее, чем они напоминали мне друг друга. Что же это за свойство? Я путался в догадках; вопрос казался мне чрезвычайно сложным. На первых порах я лишь подметил на других и на себе самом, что в творческом состоянии большую роль играет телесная свобода, отсутствие всякого мышечного напряжения и полное подчинение всего физического аппарата приказам воли артиста. Благодаря такой дисциплине получается превосходно организованная творческая работа, при которой артист может свободно и беспрепятственно выражать телом то, что чувствует душа. Смотря на других в такие моменты, я, по режиссерской привычке, сам ощущал это состояние творческого самочувствия. Когда же оно создавалось на сцене во мне самом, я испытывал такое же чувство освобождения, какое, вероятно, переживает колодник, после того как разобьет кандалы, мешавшие ему в течение годов свободно жить и действовать.

Я до такой степени увлекся и поверил своему открытию, что стал превращать спектакли в экспериментальные опыты. Я не играл, а проделывал на глазах у зрителей театра придуманные мною упражнения. Смущало меня только то, что ни один из окружающих меня артистов или зрителей, по-видимому, не замечал перемены, происшедшей во мне, если не считать нескольких отдельных комплиментов относительно той или иной

сценической позы, движения, действия, подмеченных наиболее внимательными и чуткими зрителями.

Новая случайность натолкнула меня еще на одну элементарную истину, которую я глубоко почувствовал, т. е. познал. Я понял, что мне потому стало хорошо и приятно на сцене, что, кроме ослабления мышц, мои публичные упражнения, приковывая внимание к ощущениям тела, тем самым отвлекали меня от того, что происходило за рампой, в зрительном зале, за черной страшной дырой сценического портала. Отвлекаясь, я переставал бояться публики и минутами забывал о том, что я на сцене. Я заметил, что именно в эти минуты мое самочувствие становилось особенно приятным.

Вскоре я получил подтверждение или объяснение моего наблюдения. На спектакле одной из заезжих в Москву знаменитостей, внимательно следя за гастролером, я актерским чувством учуял в нем знакомое мне сценическое самочувствие: освобождение мышц в связи с большой общей сосредоточенностью. Я за него ощущал, что все его внимание по ту, а не по эту сторону рампы, что он занят тем, что происходит на сцене, а не в зрительном зале, и что именно это, сконцентрированное на одной точке внимание заставило меня заинтересоваться его жизнью на сцене, потянуться к нему, чтобы узнать, что там его так сильно занимало. В этот момент я понял, что чем больше актер хочет забавлять зрителя, тем больше зритель сидит барином, откинувшись назад, и ждет, чтобы его услаждали, не пытаясь даже принять участие в происходящем творчестве. Но лишь только актер перестает считаться с толпой в зале, как она начинает тянуться к нему, особенно, если он заинтересован на сцене чем-то важным и для нее самой.

Продолжая свои дальнейшие наблюдения над собой и другими, я познал (т. е. почувствовал), что творчество есть прежде всего – полная сосредоточенность всей духовной и физической природы. Она захватывает не только зрение и слух, но все пять чувств человека. Она захватывает кроме того и тело, и мысль, и ум, и волю, и чувство, и память, и воображение. Вся духовная и физическая природа должна быть устремлена при творчестве на то, что происходит в душе изображаемого лица.

Эта новая истина проверялась мною на глазах зрителей, перед освещенной рампой, с помощью придуманных мною упражнений. Я систематически развивал свое внимание. Не буду, однако, касаться здесь вопроса о приемах такой работы. Надеюсь посвятить этому целые главы моей будущей книги.

Однажды я оказался случайным свидетелем закулисной сцены в одном из московских театров, которая натолкнула меня

на важные в нашем искусстве мысли и помогла мне понять (т. е. почувствовать) еще одну новую, всем известную истину. Премьер и герой труппы опаздывал на спектакль. Стрелка часов подходила к восьми, а его не было в театре. Известно, что, доморощенные гении считают для себя унизительным являться в театр вовремя. Гения должны ждать! Стоит ли иначе быть им! Шик в том, чтоб опоздать. Помощник режиссера бегал по театру, хватался за голову, звонил по телефону, ища знаменитость по городу. Актеры по уборным волновались, не понимая, что им надо делать: заканчивать свой грим или снимать его, чтоб готовиться к другой пьесе, для замены, так как он, очевидно, закапризничал. Но ровно в 7 часов 55 минут доморощенный гений удостоил приехать в театр. Все крестились и были рады: "Спектакль состоится: он будет играть".

Раз, два, три – и гений одет, загримирован, при шпаге и плаще. Он знает свое дело! И все кругом восторгались:

"Вот это настоящий артист! Смотрите! Пришел последним, а на сцене – первый!

Учитесь у него, вы, молодые актеры!" Но почему же не скажут доморощенному гению:

"Полноте, разве мы не понимаем, что не существует в мире человека, который от ресторана и неприличного анекдота может в пять минут перенестись в область возвышенного и сверхсознательного! Для этого нужен постепенный подход. Вспомните старика Сальвини! Из подвала сразу не шагнешь в шестой этаж".

"А как же Кин? – ответит вам доморощенный гений. – Помните, он также приезжал в последнюю минуту, и все его ждали и волновались".

О, этот театральный Кин! Сколько вреда он принес своим примером! Да полно, таков ли был на самом деле Кин, каким его рисуют в мелодраме?168 И если да, – то я не сомневаюсь в том, что он потому кричал и волновался перед спектаклем, что не успел к нему приготовиться: он зол на себя за то, что пьянствует в день спектакля. Творческая природа имеет свои законы, одинаковые для Кина и для Сальвини. Берите же пример с живого Сальвини, а не с мертвого Кина из мелодрамы среднего качества.

Но нет, доморощенный гений всегда будет копировать Кина, а не Сальвини. Он всегда будет приходить за пять минут до начала, а не за три часа, как Сальвини.

Почему?

Причина проста: для того чтобы готовить что-то три часа в своей душе, надо иметь что готовить. Но у доморощенного гения ничего нет, кроме его таланта. Он приходит в театр с костюмом в

чемодане, но без всякого духовного багажа. Что ж ему делать в своей артистической уборной с пяти часов до восьми? Курить?

Рассказывать анекдоты? Так это лучше делать в ресторане.

Чем объяснить эту нелепость и бессмыслицу: одни актеры приходят в театр за пять минут, другие, напротив, являются задолго до начала спектакля, повторяют механически текст роли, которую играют, тщательно одеваются, костюмируются, гримируются, боясь опоздать к началу, но при этом совершенно забывают о душе.

Тело приготовлено, лицо загримировано, но спросите и тех и других:

"Вы оделись и загримировались, но умыли ли вы, одели ли и загримировали ли вы вашу душу?" Об этом мы не думаем. Мы боимся опоздать к выходу, мы боимся выйти на сцену в беспорядке, с неоконченным туалетом и гримом. Но мы не боимся опоздать к началу процесса переживания роли и всегда выходим без всякой внутренней подготовки, с пустой душой, – и не стыдимся своей духовной наготы.

Нам не дорог внутренний рисунок роли, который в свое время, при воплощении, естественно вылился во внешние формы сценического создания. Лишь только мы познали эту форму, мы зафиксировали ее в актерских механических привычках, а о душе – главном смысле роли – забыли, и она от времени иссохла.

Попав из-под власти мудрого творческого чувства во власть бессмысленной актерской привычки, мы уподобляемся кораблю без руля и ветрил. Нас несет туда, куда толкает случай, плохой вкус толпы, сценические штучки, внешний дешевый успех, актерское тщеславие или другая случайно попавшая на пути линия, не имеющая отношения к искусству. Вот что становится возбудителем актерской души на сцене вместо прежнего живого чувства, создавшего духовную жизнь роли.

Для чего же мы поступаем на сцену? С чем и для чего выходим на ее подмостки?

Я смотрел еще одного большого артиста в его гастрольных ролях. Вот он произносит вступительное слово своего монолога. Но он не попал сразу на верное чувство, а поддался механической актерской привычке и попал на ложный пафос. Глядите на него внимательно: с ним что-то происходит. И действительно, он, точно певец, бросается к помощи камертона, чтобы найти верную ноту. Вот, кажется, он ее нашел.

Нет, слишком низко. Взял выше. Теперь слишком высоко. Немного пониже. Теперь он узнал верный тон, понял его, почувствовал, направил, установил, поверил, успокоился и начал наслаждаться своим искусством речи. Теперь он говорит

свободно, просто, звучно и вдохновенно. Роль покатилась, как по рельсам, и несет его за собой. Он поверил. Актер прежде всего должен верить всему, что происходит вокруг, и главным образом тому, что он сам делает. Верить же можно только правде.

Надо поэтому постоянно чувствовать эту правду, находить ее, а для этого необходимо развивать в себе артистическую чуткость к правде. Но скажут:

"Полноте! Какая же правда, раз что на сцене все ложь, подделка: декорации, картон, краски, грим, костюмы, бутафория, деревянные кубки, мечи и проч. Разве все это правда?" Но ведь я говорю не об этой правде, а о другой, – о правде моих чувств и ощущений, о правде внутреннего творческого побуждения, стремящегося выявиться.

Мне не важна правда вне меня, мне важна правда во мне самом, – правда моего отношения к тому или иному явлению на сцене, к вещи, декорации, к партнерам, изображающим другие роли пьесы, к их мыслям и чувствам… Актер говорит себе:

"Все эти декорации, вещи, гримы, костюмы, публичность творчества и проч. – сплошная ложь. Я знаю это, и мне до них нет дела. Мне не важны вещи… Но… если бы все, что меня окружает на сцене, была правда, то вот что бы я сделал, вот как бы я отнесся к такому-то или иному явлению".

Я понял, что творчество начинается с того момента, когда в душе и воображении артиста появляется магическое творческое "если бы". Пока существует реальная действительность, реальная правда, которой, естественно, не может не верить человек, творчество еще не начиналось. Но вот является творческое "если бы", т. е. мнимая, воображаемая правда, которой артист умеет верить так же искренно, но с еще большим увлечением, чем подлинной правде. Совершенно так же, как верит ребенок в существование своей куклы и всей жизни в ней и вокруг нее. С момента появления "если бы" артист переносится из плоскости действительной реальной жизни в плоскость иной, создаваемой, воображаемой им жизни. Поверив ей, артист может начать творить.

Сцена – правда, то, во что искренно верит артист; и даже явная ложь должна стать в театре правдой для того, чтобы быть искусством. Для этого артисту необходимо сильно разъятое воображение, детская наивность и доверчивость, артистическая чуткость к правде и к правдоподобному в своей душе и своем теле.

Все эти свойства помогают ему превращать грубую сценическую ложь в тончайшую правду своего отношения к воображаемой жизни. Условимся называть эти свойства и

способности артиста чувством правды. В нем игра воображения и создание творческой веры, в нем ограждение от сценической лжи, в нем и чувство меры, в нем и залог детской наивности и искренности артистического чувства. Оказывается, что чувство правды, точно так же, как и сосредоточенность и мышечная свобода, поддается развитию и упражнению. Не время говорить о способах и средствах этой работы. Пока скажу только, что эту способность надо довести до такой степени, чтобы решительно ничто на сцене не совершалось, не говорилось, не воспринималось без предварительной очистки через фильтр артистического чувства правды.

С момента открытия этой общепризнанной истины я подверг контролю чувства правды все мои сценические упражнения по ослаблению мышц, так точно, как и по сосредоточенности. И что же? Только теперь, с помощью чувства правды, мне удалось достигать подлинного, естественного, а не насильственного ослабления мышц и сосредоточенности на сцене во время творчества.

На пути новых исследований и случайных интуитивных открытий я понял, т. е. всем артистическим существом почувствовал, еще много других, давно знакомых в жизни (но не на сцене) истин. Все вместе взятые, они помогали создавать то превосходное артистическое состояние, которое я назвал творческим самочувствием в отличие от иного, плохого – актерского самочувствия, с которым я неустанно учился бороться.

К этому периоду моей артистической жизни мы – оба главные деятеля театра, т. е.

Владимир Иванович и я, – сложились в самостоятельные законченные режиссерские величины. Естественно, что каждый из нас хотел и мог идти только по своей самостоятельной линии, оставаясь при этом верным общему, основному принципу театра.

Прежде за режиссерским столом сидели оба режиссера, часто работая над одной и той же постановкой. Теперь каждый из нас имел свой стол, свою пьесу, свою постановку. Это не было ни расхождение в основных принципах, ни разрыв, – это было вполне естественное явление: ведь каждый художник или артист, для того чтобы работать вполне успешно, должен в конце концов выйти на тот путь, к которому толкают его особенности его природы и таланта.

Разъединение наших путей, совершившееся ко времени нашей художественной зрелости, действительно дало возможность каждому из нас лишь полнее проявить себя.

Не могу не отметить, что как раз к этому периоду относятся высшие достижения Владимира Ивановича в области режиссуры –

его замечательные инсценировки "Братьев Карамазовых" и "Бесов" Достоевского, в которых сказались одновременно и его литературная проникновенность, и его умение направлять по намеченному им углубленному руслу творчество актеров. Особенно замечательна была, по смелости сценического замысла и по яркости его выполнения, постановка "Братьев Карамазовых", в которой внешняя, декоративная сторона была сведена к скудным художественным намекам и весь центр тяжести перенесен на актеров. Некоторые из них развернулись при этом с неожиданной стороны. Леонидов в роли Мити Карамазова проявил огромный драматический темперамент, – и монументальный, шедший два вечера подряд спектакль достигал во второй части такого напряжения и захвата, что давал предчувствие какой-то новой, будущей русской трагедии169.

Я же продолжал в это время свой путь, полный сомнений и беспокойных исканий.

"Драма жизни" Первый опыт практического применения найденных мною в лабораторной работе приемов внутренней техники, направленной к созданию творческого самочувствия, был произведен в пьесе Кнута Гамсуна "Драма жизни"170.

Постараюсь описать этот знаменательный момент моей жизни.

"Драма жизни" – для меня по крайней мере – произведение ирреальное, так как сам автор смотрит на все происходящее в пьесе глазами ее героя, мечтателя и философа, гениального Карено, который переживает высший момент своей творческой жизни. Пьеса написана без теней и полутонов, одними основными красками душевной палитры. Каждое из действующих лиц пьесы олицетворяет одну из человеческих страстей, которую оно неизменно проводит через всю пьесу: скупой – все время скуп, мечтатель – все время мечтает и ничего другого в пьесе не делает, влюбленный – только любит, и т. д. Получается картина, написанная как бы продольными полосами всех красочных цветов: зеленый, желтый, красный и т. д.

Сам Карено, которого я играл, олицетворяет собой стремящуюся ввысь мечту, идею; влюбленная в него Терезита, в которой запел Красный Петух, т. е. заговорила кровь, живет только женской страстью и все время горит любовью к герою пьесы. В порыве своего увлечения им она то бешено играет на рояле, то тушит фонарь на маяке во время сильного шторма, – плывет ее соперница, жена Карено. Ветер и буря, выраженные в музыкальных звуках, свирепствуют вокруг нее. Тем временем хромой почтальон, урод наподобие Квазимодо, сладострастно ждет жертву, намеченную им для своей похоти, прекрасную

Терезиту. А отец Терезиты думает только о том, чтобы выжать побольше из своего имения, пока наконец скупость не доводит его до безумия. В фатальный момент пьесы является безмолвная таинственная и зловещая фигура с протянутой для подаяния рукой – нищего Тю, прозванного "Справедливость". Он – фатум пьесы.

Каждое из действующих лиц шествует по намеченному пути своей страсти к поставленной ему судьбою земной, человеческой или высшей, сверхчеловеческой цели и гибнет, не достигнув ее.

Пьеса застает героя, Карено, в тот момент, когда он начинает писать самую трудную главу своей книги: "О Справедливости". Для этого ему строят Стеклянную Башню, – поближе к небу, так как на земле этой главы не создать. Но духовное стремление поэта ввысь борется с земными побуждениями и страстями. Они мешают ему воплотить мечтания, которые зреют под колпаком Стеклянной Башни. Люди поджигают ее, она сгорает, и с нею вместе погибают создания гения, дерзнувшего на земле мечтать о божественном.

Вокруг этой трагедии человеческого духа кишит земная жизнь с ее бедствиями. На ярмарке среди лавок, наполненных грудами товаров, среди толпы покупателей и торговцев свирепствует эпидемия холеры, которая придает всему отпечаток кошмара.

На белых полотняных палатках торговцев отражаются, как на экране, их черные движущиеся тени, и они кажутся призрачными. Тени торговцев отмеривают материю, в то время как тени покупателей – одни стоят неподвижно, другие движутся непрерывной вереницей. Палатки расположены рядами по уступам гор, от авансцены – почти до колосников заднего плана, отчего все пространство горы заполнено тенями.

Такие же тени бешено мчатся в воздухе в ярмарочной карусели, то взвиваясь вверх, то падая вниз. Звуки адской музыки шарманки, шипя и свистя, несутся за ними вдогонку. На авансцене какие-то люди в порыве отчаяния бешено пляшут и тут же, среди исступленного танца, падают мертвыми, становясь жертвами холеры.

Среди этого "пира во время чумы", среди чувственного хаоса, вещими знамениями кажутся: появление призрачных музыкантов или северное сияние на зимнем небе, так же как гул подземных ударов в каменоломне, где гиганты-рабочие добывают мрамор для скупка. Усталые и изможденные, они выходят наружу и стоят с кирками и топорами вдоль длинной стены, наподобие барельефа, напоминая своими позами и видом скульптуру Менье171. Этот барельефный прием был тогда в моде и казался

оригинальной художественной условностью постановки.

Декорации соответствовали общему плану всего спектакля и были написаны большими, резко ограниченными плоскостями и полосами основных тонов, причем горы были уж очень гористы, стволы деревьев – уж очень перпендикулярны, а линия текущей вдаль реки – уж очень пряма.

Режиссерские (мои и Л. А. Сулержицкого), живописные (В. Е. Егорора и для третьего акта Н. П. Ульянова), музыкальные (И. А. Саца) пятна постановки, в духе тогдашнего крайнего левого направления, придавали невиданную до того времени остроту этому спектаклю.

Достижения театра в области постановки были велики, и это тем более важно, что мы явились тогда одними из первых пионеров, пробивавших путь к левому фронту. Но как это всегда бывает, достижения новаторов не оцениваются сразу. Являются другие, заимствуют уже найденное раньше – и вновь показывают его в популярной и общедоступной форме. То же случилось и с нами.

Успех спектакля носил немного скандальный оттенок. Одна половина зрителей – левого толка, с присущей им решительностью, неистово аплодировала, крича:

"Смерть реализму! Долой сверчков и комаров! (намеки на звуковые эффекты в чеховских пьесах). Хвала передовому театру! Да здравствуют левые!" Одновременно с этим другая половина зрителей – консервативная, правая – шикала и восклицала с горечью:

"Позор Художественному театру! Долой декадентов! Долой ломанье! Да здравствует старый театр!" А что же делали артисты в этом спектакле? В чем выразились их достижения? Отвечу лично за себя, не касаясь моих товарищей.

Сам того не подозревая, я прятался за других сотворцов спектакля, т. е. за режиссеров, художников, композитора и проч., благо зрители не разбираются в работе каждого из коллективных создателей спектакля в отдельности.

В нашем деле часто случается, что настроение, получаемое от декорации, приписывают игре актеров; оригинальные костюмы и гримы принимаются за образы, якобы нами создаваемые; красивую музыку, аккомпанирующую артистам, чтобы скрасить их монотонную речь, смешивают с новыми актерскими приемами словесного выражения чувства. Сколько можно насчитать таких спектаклей в театральной практике, в которых актеры прятались за режиссера, художника и музыканта! Как часто на сцене фон закрывал главную сущность нашего искусства – игру артистов.

Но зритель, встречаясь лицом к лицу с актером, направляет

непосредственно ему свои одобрения и порицания, а о других сотворцах спектакля, спрятанных за кулисами, забывает.

И на этот раз случилось то же. Зрители направили свои аплодисменты и шикание на нас, артистов, а об остальных забыли. Получилось впечатление успеха актера. Но, привыкнув относиться к себе с чрезвычайной требовательностью и не боясь оголять до корней причины всяких явлений, я не обольстился мнимым успехом и результатами спектакля. Для меня он носил отрицательный характер, так как моя лабораторная работа и только что утвержденные основы внутренней техники оказались совершенно скомпрометированными в моих собственных глазах.

Ведь если вникнуть в то, что произошло, было от чего придти в отчаяние. Дело в том, что, приступая к работе над "Драмой жизни", я решил провести ее по новым принципам внутренней техники, только что проверенным в моей лабораторной работе.

На этом основании я направил все внимание на внутреннюю сторону пьесы. А для того, чтобы ничто не отвлекало от нее, я отнял у актеров все внешние средства воплощения – и жесты, и движения, и переходы, и действия, потому что они казались мне тогда слишком телесными, реалистическими, материальными, а мне нужна была бестелесная страсть в ее чистом, голом виде, естественно зарождающаяся и исходящая прямо из души актера. Для передачи ее, как мне тогда казалось, артисту достаточно глаз, лица, мимики. Так пусть же он в неподвижности переживает порученную ему для передачи страсть с помощью чувств и темперамента.

В моем увлечении новыми приемами внутренней техники я искренно верил тогда, что для того, чтобы выявить свои переживания, актеру нужно только овладеть на сцене спасительным творческим самочувствием, и все остальное придет само собой.

Но каково же было мое изумление, когда я увидел, что на практике вышло как раз наоборот. Никогда еще актерское, а не творческое самочувствие не владело мною так сильно, как в описываемом спектакле. Что же произошло?

Я думал, что безжестие сделает меня бестелесным и поможет целиком отдать всю мою энергию и внимание внутренней жизни роли. Но на самом деле оказалось, что насильственное, не оправданное изнутри безжестие, так же как и внимание, по приказу обращенное внутрь себя, породили сильнейшее напряжение и скованность тела и души. Последствия сами собой понятны: насилие над природой, как всегда, спугнуло чувство и вызвало механические, заученные штампы, актерское самочувствие, ремесло. Я насильственно выжимал из себя мнимую страсть, темперамент, самовдохновение, а в действительности просто напрягал мышцы, горло, дыхание.

Подобное насилие над артистической природой я применял не только к себе, но и к другим, и это привело к анекдотическим фактам. Так, например, однажды на репетиции я застал такую сцену. Трагик, обливаясь потом, валялся на полу и рычал, выдавливая из себя проявление страсти, а мой помощник-режиссер сидел на нем верхом и изо всех сил давил его, крича во все горло:

"Еще, еще! Давай! Больше! Сильней!.." А я-то, незадолго перед тем, бранил одного режиссера за то, что он обращался с артистами, как с лошадью, которая не может сдвинуть с места воз.

"Еще, еще! Сильней! – понукает режиссер.- Живите, переживайте! Чувствуйте!" Оказалось, что мои хваленые приемы нисколько не лучше тех, которые я так страстно осуждал в других. А между тем, думалось мне, как просто: одна голая страсть и больше ничего.

Но в искусстве – чем проще, тем труднее; простое должно быть содержательно: лишенное сущности, оно теряет смысл. Простое, чтоб стать главным и выступить вперед, должно вместить в себе весь круг сложных жизненных явлений, а это требует подлинного таланта, совершенной техники, богатой фантазии,- так как нет ничего скучнее простоты бедной фантазии.

Вот почему простое, голое выражение страсти без помощи всяких театральных условностей оказалось наиболее трудной задачей, которую можно предъявить только к законченному артисту с совершенной техникой. Неудивительно, что она оказалась нам тогда не по плечу.

Мое настроение после постановки "Драмы жизни" было самое безнадежное. Казалось, что проделанная мною раньше лабораторная работа, которая могла бы вывести меня на верный путь нового искусства, была безрезультатной и что я снова зашел в тупик и не найду из него выхода. Пришлось пережить много дней и месяцев мучительных сомнений, прежде чем я понял давно известную истину, что в нашем деле все должно быть проведено через привычку, которая превращает новое – в мое собственное, органическое, во вторую натуру. Лишь после этого можно пользоваться новым, не думая о его механике. Это относилось и к данному случаю: творческое самочувствие могло оказаться спасительным для артиста лишь после того, что оно станет для него нормальным, естественным, единственным. Без этого же он, сам того не сознавая, будет лишь копировать внешнюю форму левого направления, не оправдывая ее изнутри.

С того момента я сократил свои требования и решил ограничиться более простыми задачами, для того чтобы на них

применять все то, что было мною найдено в лабораторной работе.

И. А. Сац и Л. А. Сулержицкий Спектакль "Драма жизни" был знаменателен еще тем, что в нем впервые принимали участие два чрезвычайно талантливых человека, которым суждено было сыграть важную роль в искусстве нашего театра. Один из них, как я уже сказал, был Л. А.

Сулержицкий172, который решил стать режиссером и учиться этому делу около меня.

Другой был музыкант и композитор И. А. Сац173, который пришел в Московский Художественный театр из студии на Поварской.

Я думаю, что за все существование театра И. А. Сац впервые явил пример того, как нужно относиться к музыке в нашем драматическом искусстве. Прежде чем начать работу, он присутствовал на всех репетициях, принимал непосредственное участие как режиссер в изучении пьесы и в разработке плана постановки. Посвященный во все тонкости общего замысла, он понимал и чувствовал не хуже нас, где, т. е. в каком именно месте пьесы, для чего, т. е. в помощь ли режиссеру, для общего настроения пьесы или в помощь актеру, которому не хватает известных элементов для передачи отдельных мест роли, или же ради выявления основной идеи пьесы нужна была его музыка. Сущность, квинтэссенцию каждой репетиционной работы композитор оформлял и фиксировал в музыкальной теме или созвучиях, которые являлись материалом для будущей музыки. Ее он писал уже в самый последний момент, когда нельзя было больше ждать. Самый процесс его писания происходил следующим образом. Илья Сац просил домашних запереть его в одну из отдаленных комнат квартиры и не выпускать оттуда до тех пор, пока музыка не будет написана. Его желание исполнялось в точности, и лишь три-четыре раза на дню дверь отворялась, и добровольному узнику передавали пищу. В течение нескольких дней и ночей из комнаты заключенного доносились грустные и торжественные аккорды и созвучия, слышалась его очень смешная, аффектированная декламация, от которой, по-видимому, он подходил к музыкальной теме. Потом на целые дни все стихало; домашним казалось, что узник плачет; думали, что с ним случилось что-нибудь, но стучать к нему не смели, так как сношения с внешним миром в эти моменты могли убить у Саца всякое желание творить. Оконченную работу измученный композитор проигрывал мне и Сулержицкому, который был хорошим музыкантом. Потом, после оркестровки, Сац репетировал ее с музыкантами и снова проигрывал нам. Тут происходили долгие, мучительные для композитора операции, во

время которых ампутировали лишнее ради сгущения основного. После этого вторичного просмотра композитор снова запирался, снова переписывал свое произведение, снова репетировал его с оркестром и подвергал новой операции, пока наконец не добивался желаемого. Вот почему его музыка была всегда необходимой и неотъемлемой частью целого спектакля. Она бывала более или менее удачной, но всегда она была особенная, не такая, как у других. Музыка для "Драмы жизни" явилась одним из главных плюсов и украшений спектакля.

Другой крупной фигурой, появившейся на театральном горизонте при постановке "Драмы жизни", был мой друг Леопольд Антонович Сулержицкий, или, как мы все его звали,

"милый Сулер". Этот замечательный человек исключительного таланта сыграл большую роль в нашем театре и имел в моей художественной жизни важное значение.

Представьте себе маленького человечка с коротенькими ногами, с крепким телосложением, с большой физической силой, с красивым одухотворенным, всегда оживленным лицом, с ясными, смеющимися глазами, с изящными губами, усиками, бородкой a la Henri IV.

Совершенно исключительный темперамент Сулера вносил жизнь и страсть во всякое дело, за которое он брался. Его талант проявлялся во всех направлениях: и в области живописи, и в области музыки, пения, и в области литературы. Жизнь его полна приключений. Кем только он не был на своем веку: и рыбаком в Крыму, и матросом на корабле, совершившим несколько кругосветных путешествий, и маляром, и работником-батраком в деревне, и бродягой, и революционным партийным деятелем, и ярым толстовцем, близким человеком в доме Льва Николаевича, которому он переписывал черновики. Когда Л. А. Сулержицкого призвали к отбыванию воинской повинности, он отказался стать солдатом. За это его судили, посадили в одиночное заключение, потом отправили в дом умалишенных, потом сослали в отдаленную крепость Кушку. Вернувшись в Москву, после отбытия наказания, он получил от Л. Н.

Толстого миссию: перевезти духоборов с Кавказа в Канаду. Со всевозможными приключениями и опасностями для жизни Леопольд Антонович выполнил это трудное дело. В Канаде он в течение двух лет руководил работами духоборов по организации их новой колонии. При этом он состоял их поверенным и сносился с американскими властями. В Канаде Л. А. Сулержицкий прожил всю зиму в палатке и сильно надорвал свое здоровье. По возвращении в Москву он очень нуждался; ютился в будке железнодорожного стрелочника, так как не имел права на

жительство в Москве, нередко ночевал на бульваре. В этот период он попал к нам в театр, где скоро стал своим человеком. Не имея определенной должности, он тем не менее участвовал во всех наших работах: нужно переставить декорацию или писать ее, нужно делать бутафорию или шить костюмы, за кого-то репетировать, с кем-то проходить роли, суфлировать, – Сулер тут как тут.

Женившись, он стал вести оседлую жизнь и поступил в штат работников театра в качестве моего помощника при постановке "Драмы жизни". О дальнейшей его деятельности я расскажу дальше.

Черный бархат Несмотря на мое разочарование в театральных постановочных средствах, мне все-таки пришлось не один раз усиленно поработать в этой области, и притом не без некоторого увлечения. Эту работу вызвали сложные технические требования, предъявленные к театру новой пьесой Мориса Метерлинка "Синяя птица". Прежде чем начать свои опыты и искания, я в сотый раз вновь пересмотрел и переоценил все плюсы и минусы имеющихся в театре постановочных средств, недостатки сценического механизма и архитектуры театра и проч. При этом я рассуждал так:

Художник пишет эскизы масляными красками. Все тона и линии у него гармоничны.

Глубокая лазурь неба, легкий тон зелени с неясными очертаниями листвы, незаметно сливающейся с листьями ближайших кустов, верхушки деревьев, освещенные солнцем, тают в воздухе, словно испаряясь в нем,- и это дает очаровательную легкость эскизу. Он написан на полотне или бумаге, имеющей два измерения, т. е. длину и ширину (или высоту). Но на сцене существует еще третье измерение, т. е. глубина с многими планами, которые выражаются на гладкой плоскости бумаги, на эскизе, перспективно. При переносе эскиза на сцену приходится насильственно навязывать картине художника третье измерение, т. е. глубину. Ни один эскиз, особенно пейзажный, не выдерживает этой операции. Гладкое, ровное, единое лазурное небо эскиза разделяется на пять и более частей, смотря по количеству планов сцены.

Разрезанные части неба висят наверху рядами, от авансцены до самого последнего задника, по математически размеренным планам и напоминают собою голубые крашеные полотенца, окунутые в синьку и точно сохнущие после стирки. На театральном жаргоне они называются паддугами.

О эта небесная театральная паддуга! Она, несмотря на свою мнимую эфирность и прозрачность, отрезает верхушки

колоколен, деревьев, крыш, домов, если только они имеют неосторожность поместиться сзади, за мнимой небесной театральной лазурью. Каждая из паддуг висит против софита (длинная металлическая коробка со множеством электрических лампочек). Один софит горит сильнее, другой слабее, отчего небесный тон каждой из паддуг естественно меняется, не сливается с тонами передних и задних паддуг, а резко от них отличается. Это условие еще больше расчленяет единое лазурное небо. Чтобы избежать голубых полотенец – паддуг, художники сцены изощряются на разные манеры. Например, они перекидывают сучья с древесной листвой через всю ширину сцены с ее левой стороны на правую и наоборот.

Получаются лесные арки, которые висят рядами по всем планам сцены. Паддуги превращаются из голубых, небесных в зеленые, лиственные. Но разве от этого легче, что полотенца стали вместо голубых – зелеными?!

На картине художника нет не только паддуг, но и кулис, пристановок, изображающих кусты или зеленые бугры и рытвины. На сцене, при третьем ее измерении, они являются неизбежными. Кулисы, пристановки как бы вырезаются поодиночке из картины и переносятся на сцену отдельными, самостоятельными частями. Вот, например, на эскизе – дерево, а за ним по удаляющейся перспективе – угол дома, потом скирды сена и т. д. Приходится их отделять друг от друга и делать несколько кулис, которые расставляются одна за другой по уходящему вглубь плану сцены: одна кулиса изображает дерево, другая – угол дома, третья – скирды сена.

А вот деревья и кусты на эскизе. Их листва сливается между собой. Трудно уловить, где кончается куст и где начинается дерево. Эта мягкость переходов очаровательна на эскизе, как и в самой природе. На сцене не то. Театральная кулиса, оторвавшись от эскиза и став самостоятельной частью декорации, получает свои резкие, определенные очертания из картона или дерева. Грубость деревянного контура листвы является дурной и типичной особенностью театральной кулисы.

Очаровательная тонкость очертаний у художника неизбежно уродуется на сцене.

Но есть и еще большее зло. При третьем измерении, т. е. при глубине сцены и декорации, художник встречается с ужасным театральным полом. Куда девать огромную гладкую поверхность его грязных, заплеванных досок? Сделать ее неровной, строить помостья, проваливать люки? Но знаете ли вы, что значит построить целый пол в течение короткого антракта?! Подумайте, как это тяжелит и удлиняет спектакль. Однако допустим, что и

это сделано. Как же скрыть на полу математически точно размеренные планы сцены с их прямыми линиями кулис и пристановок? Надо иметь большую ловкость, изобретательность и знание сцены, чтобы бороться с такими трудностями, обходить и скрывать их как на эскизе, так и в самих декорациях.

А вот и еще новые затруднения: эскиз художника написан сочными, красочными, живыми масляными красками, или нежной акварелью, или гуашью, тогда как декорация пишется ужасной клеевой краской, причем театральный заказчик требует чтобы в горшок клали побольше клею – иначе декорация будет осыпаться и скоро потеряет свою свежесть, новизну, а осыпающаяся с нее краска даст на сцене ядовитую едкую пыль, очень вредную для легких и горла. При большом количестве клея краски получаются грязноватого тона.

При всех этих условиях сцены, взятых вместе, нередко трудно узнать эскиз художника в сценической декорации. И что бы ни делал художник, ему никогда не удастся победить на сцене материальность, вещественность, грубость театральной декорации.

Театр, а следовательно, и декорации сами по себе условны и не могут быть иными.

Но разве из этого следует, что чем больше условности, тем лучше? И разве все условности одинаково хороши и допустимы? Есть хорошие и дурные условности.

Хорошие можно не только оставить, но в иных случаях и приветствовать, а дурные надо уничтожать.

Хорошая театральная условность – та же сценичность в самом лучшем смысле слова.

Сценично все, что помогает игре актера и спектаклю. Главная помощь должна заключаться прежде всего в достижении основной цели творчества. Поэтому та условность хороша и сценична на сцене, которая способствует артистам и спектаклю воссоздать жизнь человеческого духа в самой пьесе и в отдельных ее ролях. Эта жизнь должна быть убедительной. Она не может протекать в условиях явной лжи и обмана. Ложь должна стать или казаться на сцене правдой, чтобы быть убедительной.

Правда же на сцене – то, чему искренно верят артист, художник, зритель. Потому и условность, чтобы быть таковой, должна отзываться правдой на сцене, т. е., иначе, говоря, быть правдоподобной, и ей должен верить и сам артист, и зрители.

Хорошая условность должна быть красивой. Но красиво не то, что по-театральному ослепляет и дурманит зрителя. Красиво то, что возвышает жизнь человеческого духа на сцене и со сцены, т. е. чувства и мысли артистов и зрителей.

Пусть постановка режиссера и игра артистов будет реалистична, условна, правого, левого направления, пусть она будет импрессионистична, футуристична,- не все ли равно, лишь бы только она была убедительна, т. е. правдива или правдоподобна, красива, т. е. художественна, возвышенна, и передавала подлинную жизнь человеческого духа, без которой нет искусства.

Условность, не отвечающая этим требованиям, должна быть признана дурной условностью.

Кулисы, пристановки, театральный пол, картон, клеевые краски, сценические планы – в большинстве случаев способствуют созданию дурной, неубедительной, лживой, некрасивой театральной условности, мешающей творчеству актера, превращающей Театр с большой буквы в театр с маленькой буквы.

Все эти дурные театральные условности декораций портят эскиз художника, который тоже условен, но в хорошем смысле слова.

Пусть с дурной театральностью мирятся увеселительные заведения. Но в Театре с большой буквы дурным театральным условностям надо однажды и навсегда вынести беспощадный приговор.

В последнее время считается хорошим тоном и утонченным вкусом культ театральной условности, без строгого разбора ее качества. Театральная условность, как в игре актеров, так и в самой постановке, считается милой наивностью. Люди, творящие от ума, пытаются наивничать и верят своей, якобы детской, безыскусственности.

Изверившись в постановочных театральных средствах и объявив войну плохой театральности, я обратился к хорошей условности, надеясь, что она заменит собой дурную, ненавистную мне. Другими словами, нужны были новые принципы постановки для следующих наших театральных работ.

Вот с какими требованиями общего характера я приступил к новым исканиям внешней формы театральных постановок. Казалось тогда, что все сценические постановочные средства и приемы, дотоле найденные и изобретенные, были уже использованы до конца. Где искать новых? Создавать специальную декорационную постановочную студию? Но у меня не было денег для этого, так как я был весь в долгах после Общества искусства и литературы и студии на Поварской. Пришлось вместо постоянной удовольствоваться временной, переносной мастерской. Мы решили сделать так: созвать на известный день в мою квартиру всех желающих и интересующихся постановочным вопросом, свезти на место сбора

всевозможный материал для работы, т. е. бумагу, картон, краски, карандаши, рисунки, книги, картины, эскизы, глину для лепки, куски и образцы материй всевозможных тонов. Пусть каждый постарается в той или иной образной форме выразить то, что ему мерещится: разрез ли сцены, новая ли архитектура театра, новый ли принцип декорации, отдельные ли части ее, или костюм, или же оригинальное сочетание красок, простой трюк или новые сценические возможности, новый метод и стиль постановки и проч., и проч. На объявленный вечер собралось мало желающих. Пришли мой друг Сулержицкий, художник Егоров, который в то время работал в театре, покойный артист Г. С. Бурджалов (по специальности техник) и я. Мы все явились на этот вечер исканий совсем пустыми – без творческой идеи и даже без определенной задачи и запросов, а лишь с требованиями самого общего характера. Всех не удовлетворяло старое, которое надоело, но чем заменить его – никто не знал. При таких условиях дело вначале не спорилось. Труднее всего начать искания – найти цель, основу, почву, принцип или хотя бы простой сценический трюк и увлечься им. Увлечение, хотя бы и маленькое, может стать началом, двигателем дальнейшей работы. Пока его нет, чувствуешь себя без почвы. Надо что-то искать, но где и как – неизвестно.

Выжимаешь из себя творческие мысли и чувства, слоняешься по комнате, что-то начинаешь делать, не доканчиваешь; разочаровываешься и бросаешь. Комбинируешь цвета материй, чертишь размеры сцены, планы пола, стараешься натолкнуться на случайность и от нее пойти дальше в надежде найти важный сценический принцип. Мы – тогдашние творцы поневоле – работали вяло.

Вдруг произошла случайность. Счастливая случайность в нашем деле – великая помощь. Некоторые принципы постановки, о которых пишут длинные статьи в газетах и журналах, читаются рефераты и которые ставят чуть ли не в основу нового искусства, на самом деле являются лишь результатом простой случайности. Так было и в описываемом мною случае. Мне понадобился кусок черного бархата, но он исчез, хотя мы только что его видели. Стали искать и перерыли ящики, картоны, столы, всю комнату,- нигде нет. Глядь, – а кусок бархата спокойно висит на самом видном проходном месте. Почему же мы его не видели раньше? Очень просто: потому что за ним был повешен на стене другой такой же большой кусок черного бархата.

На черном не было видно черного. Мало того, черный бархат прикрыл спинку стула, на котором он лежал, и стул превратился в табурет. Мы все не могли сразу понять, куда девалась спинка и

откуда появилась у меня в комнате незнакомая мебель.

Эврика! Открыт новый принцип! Найден сценический фон, который может скрыть глубину сцены и создать в ее портале однотонную черную плоскость не о трех, а о двух измерениях, потому что пол, устланный черным бархатом, кулисы и паддуги, сделанные из того же материала, сливаются с черным бархатным задником, и тогда глубина сцены пропадает, а рамка портала во всю его ширину и высоту заполняется черной тьмой. На этом фоне, как на черном листе бумаги, можно писать белые или цветные линии, пятна, рисунки, которые самостоятельно, одни, сами по себе и для себя, могут существовать в огромном пространстве сценической рамы. Довести эту большую зрительную площадь сцены, где разбегаются глаза и рассеивается внимание, до небольшого пространства, даже – пятна, на котором концентрируется внимание всех зрителей, тысячной толпы,- это ли не давно ожидаемое открытие?

По правде сказать, новым оно оказалось лишь потому, что было очень старо и всеми хорошо забыто. "Черное пропадает на черном" – это не большая новость, избитый принцип камеры-обскуры. Не существует паноптикума, где бы на глазах зрителя не пропадал и не появлялся неожиданно человек, предмет и мебель. Как же могло случиться, что такой практически удобный принцип не был до сих пор использован на сцене? А между тем, как он полезен и нужен в театре, хотя бы в данном случае для той же "Синей птицы", постановку которой, за несовершенством театральной механики, нельзя было осуществить.

Мы сразу поняли тогда, что новый принцип может упростить нам многие технические задачи, касающиеся сценических превращений в пьесе Метерлинка. А если это так, то наша мечта осуществится, и можно будет ставить полюбившуюся нам "Синюю птицу".

Фантазия заиграла, мысль заработала, явилось просветление.

Оно не часто ниспосылается людям, и потому им надо пользоваться. Я побежал в свою комнату, чтобы разобраться в нахлынувших на меня мыслях и ощущениях и чтоб записать то, что может забыться, когда минута просветления пройдет. Колумб, открыв Америку, не был так окрылен, как я в тот вечер. Вера в значение нового открытия была велика. Какие только комбинации и трюки с черным бархатом не мерещились мне тогда! Пусть в разных местах закрытого черным бархатом портала сцены, точно на огромном листе черной бумаги, вверху, внизу, по бокам, всюду, показываются лица или вся фигура актеров, или целые группы их, или, наконец, целые декорации, которые могут появляться или пропадать на глазах зрителей при закрытии их

большими кусками бархата! Можно будет сделать худые фигуры из толстых, вшивая в бока костюма черный бархат и тем как бы отрезая то, что кажется лишним. Можно будет безболезненно ампутировать ноги и руки, скрывать туловище, отрубать голову, прикрывая ампутированные части тела кусками бархата…

После описанного вечера исканий опыты наши приняли новое направление. В отдельном помещении, скрытом от глаз любопытных, мы устроили себе большую камеру-обскуру и там, все в той же компании, проделывали всевозможные пробы. Мы открыли много новых сценических возможностей и эффектов. Мы уже считали себя великими изобретателями, но – увы! – надежды на черный бархат оказались больше, чем дала действительность. Так, например, исчезновение целых декораций и появление их в разных местах сцены,- то справа, то слева, то наверху, то внизу,- оказалось чересчур трюковатым трюком, пригодным для Revue {Обозрение (франц.).}, но не для серьезного театра. Когда же мы увидели декорации из черного бархата и весь портал сцены, превращенный в мрачное, могильное, жуткое безвоздушное пространство, на сцене запахло смертью и могилой.

Случайно бывшая в театре Айседора Дункан с ужасом воскликнула: "C'est une maladie!" {Это кошмар! (буквально – это болезнь) (франц.).} – И она была права.

"Не беда! – утешали мы себя. – Мы проведем тот же принцип в других цветах бархата".

Однако новый принцип оказался пригодным только для черного бархата, который поглощает все лучи света и сливает перспективу и третье измерение в одну плоскость. С другими, красочными тонами нельзя добиться такого же эффекта, и потому третье измерение сцены благоденствует среди красочных тонов бархата, как в обычных декорациях.

Но судьба и тут позаботилась о нас. Она послала нам пьесу Леонида Андреева "Жизнь Человека".

"Вот где нужен этот фон!" – воскликнул я, прочтя пьесу.

"Жизнь человека" Леонид Николаевич Андреев был давнишним другом театра. Наша дружба началась еще с того давнего времени, когда он был журналистом и подписывал свои театральные фельетоны фамилией Джемс Линч. Став известным литератором и драматургом, Леонид Николаевич не раз выражал свое сожаление о том, что ни одна из его пьес не была исполнена в нашем театре. На этот раз все было за то, чтобы включить в репертуар новое его драматическое произведение, "Жизнь Человека", хотя по своему художественному стилю оно и не было похоже на другие пьесы в репертуаре Художественного театра.

Создалось мнение, опрокинуть которое невозможно, будто

наш театр – реалистический театр, будто мы интересуемся лишь бытом, а все отвлеченное, ирреальное нам якобы не нужно и недоступно.

В действительности же дело обстояло совсем иначе. В то время, о котором идет речь, я почти исключительно интересовался в театре ирреальным и искал средств, форм и приемов для его сценического воплощения. Поэтому пьеса Леонида Андреева пришлась как раз ко времени, т. е. отвечала нашим тогдашним требованиям и исканиям174. К тому же и трюк внешней постановки был уже найден. Я говорю о бархате, в котором я еще не успел разочароваться к тому времени. Правда, мне было жаль показывать впервые новую сценическую выдумку не в "Синей птице", для которой она была найдена. Однако, предполагая, что область применения бархата будет несравненно большей, чем она оказалась в действительности, я решил, что нового принципа хватит не на одну, а на целый ряд постановок. Для пьесы же Андреева черный фон подходил исключительно удачно. На нем можно говорить о вечном. Мрачное творчество Леонида Андреева, его пессимизм отвечали настроению, которое давал бархат на сцене. Маленькая жизнь человека у Леонида Андреева протекает именно среди такой мрачной, черной мглы, среди глубокой, жуткой беспредельности. На этом фоне страшная фигура того, кого Леонид Андреев назвал Некто в сером, кажется еще призрачнее. Она и видна, и вместе с тем – как будто не видна. Чувствуется присутствие кого-то, с трудом различимого, кто придает всей пьесе роковой, фатальный оттенок. Именно в эту черную мглу надо поместить маленькую жизнь человека и придать ей вид случайности, временности, призрачности.

В пьесе Андреева жизнь человека является даже не жизнью, а лишь ее схемой, ее общим контуром. Я достиг этой контурности, этой схематичности и в декорации, сделав ее из веревок. Они, как прямые линии в упрощенном рисунке, намечали лишь очертания комнаты, окон, дверей, столов, стульев.

Представьте себе, что на огромном черном листе, которым казался из зрительной залы портал сцены, проложены белые линии, очерчивающие в перспективе контуры комнаты и ее обстановки. За этими линиями чувствуется со всех сторон жуткая, беспредельная глубина.

Естественно, что и люди в этой схематической комнате должны быть не людьми, а тоже лишь схемами человека. И их костюмы очерчены линиями. Отдельные части их тел кажутся несуществующими, так как они прикрыты черным бархатом, сливающимся с фоном. В этой схеме жизни родится схема человека, приветствуемого схемами его родных, знакомых. Слова,

ими произносимые, выражают не живую радость, а лишь ее формальный протокол. Эти привычные восклицания произносятся не живыми голосами, а точно с помощью граммофонных пластинок. Вся эта глупая, призрачная, как сон, жизнь неожиданно, на глазах публики, рождается из темноты и так же неожиданно в ней пропадает. Люди не выходят из дверей и не входят в них, а неожиданно появляются на авансцене и исчезают в беспредельном мраке.

Декорация второй картины, изображающей юность Человека, родившегося в первом акте, и его молодой жены, очерчена более веселыми по краскам линиями, розоватого тона. И самые актеры дают больше признаков жизни. В тоне любовных сцен и в задорном вызове на поединок, который Человек бросает Судьбе, чувствуется минутами нечто вроде экстаза. Но едва вспыхнувшая в молодости жизнь замирает в третьем акте, среди условностей светского общества. Большой бальный зал, свидетельствующий о роскошной жизни и о богатстве Человека, очерчен веревочными контурами золотого цвета. Призрачный оркестр музыкантов с фантомом-дирижером; заунывная музыка; мертвенные танцы двух кружащихся дев, а на первом плане, по длине рампы, целый ряд уродов – старух, стариков-миллиардеров, богатых дев и женихов, разнаряженных дам… Мрачное, черное с золотом богатство, материи с крикливыми цветными пятнами на женских платьях, мрачные черные фраки, тупые, самодовольные, неподвижные лица…

"Как красиво! Как пышно! Как богато!.." – безжизненно восторгались гости.

Получался гротеск, столь модный в настоящее время.

В четвертой картине едва начавшаяся жизнь уже покатилась вниз. Потеря единственного ребенка подламывает силы состарившейся четы – героев пьесы. В минуту отчаяния они взывают к Некоему в сером, но он многозначительно молчит.

Обезумевший отец набрасывается на него с кулаками, но таинственная фигура тает в пространстве, а люди остаются со своим горем, без помощи высших сил.

Смерть в трактире спившегося с горя Человека, изображаемая ь последней картине, является сплошным кошмаром. Черные парки {Парки – в древнеримской мифологии – богини человеческой судьбы. (Ред.).} с длинными плащами напоминают ползающих по полу крыс с хвостами; их старческий шепот, пришептывание, кашель и ворчание наводят ужас и создают предчувствие. Потом, на самой авансцене, в одиночку и толпами рождаются из тьмы и пропадают в ней пьяные фигуры. Они сипят, отчаянно жестикулируют или, наоборот, неподвижно стоят в

пьяном обалдении, точно видения во время болезненного бреда. На один миг они огласили комнату криком и снова замолкли, оставив после себя, точно след, какие-то неясные вздохи, пьяное дыхание. В момент смерти Человека вырастает множество огромных, до потолка, человеческих фигур, летающих по воздуху, а внизу из-под пола появляются ползучие гады… Создается целая вакханалия, которая, вероятно, чудится тяжело умирающим в агонии. Но вот последний, страшный, звенящий удар, пронизывающий ум и тело, – и жизнь Человека кончается. Все исчезает: и сам Человек, и призраки, и пьяный кошмар. Только среди бездонной, беспредельной тьмы снова вырастает огромная фигура Некоего в сером, который произносит роковым, стальным, неотразимым голосом, однажды и навсегда, приговор всему человечеству.

Нам удалось достигнуть всех внешних эффектов с помощью черного бархата, который сыграл в спектакле большую роль. Пьеса и постановка имели большой успех. И на этот раз говорили, что театр открыл новые пути в искусстве. Но они, против желания, не шли дальше декораций, которые и в этой постановке отвлекли меня от внутренней актерской сути, – а потому в нашей области мы не прибавили этим спектаклем ничего нового. Оторвавшись от реализма, мы – артисты – почувствовали себя беспомощными и лишенными почвы под ногами. Чтобы не повиснуть в воздухе и не сесть между двух стульев, мы, естественно, потянулись к тому, что внешне, механически привычно нам, т. е. к обычному актерскому ремесленному приему игры, благо он, по непонятному недоразумению, принимается толпой за "возвышенный стиль" актерского исполнения.

Несмотря на большой успех спектакля, я не был удовлетворен его результатами, так как отлично понимал, что он не принес ничего нового нашему актерскому искусству.

В гостях у Метерлинка На очереди стояла постановка "Синей птицы", которую нам доверил Метерлинк. Пьеса бельгийского поэта впервые должна была увидеть свет рампы – в Москве, в нашем Московском Художественном театре. Такая ответственность обязывала, и я счел своим долгом хорошо сговориться с ее автором и с этой целью, во время летнего отдыха, съездить к М. Метерлинку, тем более что я получил от него очень любезное приглашение175. Он жил в только что приобретенном бывшем аббатстве St.-Vandrille в Нормандии, в шести часах езды от Парижа.

Я собрался в путь по-русски: с множеством свертков, всяких подарков, конфет и проч. В вагоне мной овладело волнение. Еще бы! Я ехал к знаменитому писателю, философу,- надо же

приготовить для встречи какую-нибудь умную фразу. Что-то пришло в голову, и я записал на манжете пышное приветствие, чтобы можно было, в случае надобности, подчитать его.

Но вот поезд подошел к конечной станции; надо было слезать. На перроне не оказалось ни одного носильщика. Около станции стояло несколько автомобилей; у входной калитки толпились шоферы. Нагруженный массой свертков, которые валились из рук, я подошел к выходу. Спросили билет. Пока я шарил по карманам, мои свертки полетели в разные стороны. Как раз в эту критическую для меня минуту один из шоферов окликнул меня:

"Monsieur Stanislavsky?!" Я оглянулся и увидел бритого, почтенных лет, седого коренастого красивого человека в сером пальто и фуражке шофера. Он помог мне собрать мои вещи. Упало пальто, он поднял его и заботливо перекинул через руку; потом повел к автомобилю, усадил рядом с собой, уложил багаж, мы тронулись и полетели. Шофер искусно лавировал среди ребятишек и кур по пыльной деревенской улице и несся, как вихрь.

Невозможно было любоваться видами очаровательной Нормандии при быстроте, с которой мы мчались. На одном из поворотов, у выступающей скалы, мы едва не налетели на проезжавший экипаж. Но шофер ловко свернул, не задев лошади. При более тихой езде мы перекидывались замечаниями об автомобиле, об опасности скорой езды. Наконец я спросил, как поживает господин Метерлинк.

"Maeterlink? – воскликнул он удивленно.- C'est moi Maeterlink!" (Метерлинк? Я и есть Метерлинк!) Я всплеснул руками, а потом мы оба долго и громко хохотали. Таким образом, пышная фраза заготовленного приветствия не пригодилась. И отлично, потому что наше простое и неожиданное знакомство сразу сблизило нас.

Среди густого леса мы подъехали к громадным монастырским воротам. Загремела щеколда, и ворота растворились. Автомобиль, который казался анахронизмом в средневековой обстановке, въехал в монастырь. Куда ни повернись – остатки и следы нескольких веков исчезнувшей культуры. Одни здания и храмы разрушены, другие сохранились. Мы остановились у входа в "refectoire" (трапезную). Меня ввели в большой зал с хорами, колоннами, лестницей, весь уставленный изваяниями.

Сверху, в нормандском красном костюме, сходила мадам Жоржетт Метерлинк-Леблан, очень любезная хозяйка, умная и интересная собеседница.

В комнатах нижнего этажа были устроены столовая и маленькая гостиная, а над ними, во втором этаже, коридор, во всю длину которого были расположены кельи монахов.

Они преобразованы в спальни, в кабинет Метерлинка, его жены, в комнаты для секретаря, для прислуги и проч. Здесь проходит их интимная домашняя жизнь.

Совсем в другом конце монастыря, пройдя ряд библиотек, церковок, зал, попадешь в большую комнату, где устроен рабочий кабинет писателя с выходом на чудесную старинную террасу. Здесь, в теневой стороне, когда пекло солнце, он и работал.

Отведенная мне комната находилась совсем в другой стороне, в круглой башне, в бывших покоях архиепископа. Не могу забыть ночей, проведенных там: я прислушивался к таинственным шумам спящего монастыря, к трескам, ахам, визгам, которые чудились ночью, к бою старинных башенных часов, к шагам сторожа. Это настроение мистического характера вязалось с самим Метерлинком. Я принужден опустить завесу перед частной его жизнью, чтобы не быть нескромным и не вторгнуться в область, случайно открывшуюся для меня. Могу только сказать, что Морис Метерлинк – очаровательный, радушный хозяин и веселый собеседник. Мы по целым дням говорили об искусстве, и его очень радовало, что актер вникает в сущность, в смысл своего искусства и анализирует его природу. Особенно интересовала Метерлинка внутренняя техника актера.

Первые дни ушли на общие разговоры; мы много гуляли. Метерлинк ходил с маленьким ружьем "монте-кристо". В небольшом ручейке он ловил рыбу. Он знакомил меня с историей аббатства, отлично разбираясь в путанице, созданной разными эпохами, следы которых сохранил монастырь. После ужина, когда темнело, впереди нас несли канделябры, и мы совершали целое шествие, обходя все закоулки. Гулкие шаги по каменным плитам, старина, блеск свечей, таинственность создавали необыкновенное настроение.

В отдаленной гостиной мы пили кофе, беседовали. В определенные часы в дверь скреблась собака Метерлинка, по имени Жако. Хозяин впускал ее, говоря, что Жако вернулся из своего кафе, которое находилось в соседней деревне, где у него был романчик. В установленное время собака возвращалась к хозяину, прыгала к нему на колени, и у них начинался очаровательный разговор. Казалось по умным глазам собаки, что она поднимает все. Жако оказался прототипом пса в "Синей птице", и потому мне пришлось познакомиться с ним поближе.

Чтобы закончить эти беглые воспоминания о чудесных днях, проведенных мною у Метерлинка и у его жены, скажу несколько

слов о том, как писатель отнесся ко всему плану постановки его сказки. Сначала мы долго говорили о самой пьесе, о характеристике ролей, о том, что хочет сам Метерлинк. Во время этих переговоров он высказывался чрезвычайно определенно. Но когда речь переходила на режиссерскую почву, он не мог себе представить, как его указания будут выполнены на сцене. В этой области мне пришлось образно объяснять ему, играть целую пьесу, рассказывать кое-какие трюки, выполнявшиеся домашним способом. Я сыграл ему все роли, и он хватал мои намеки на лету. Метерлинк, подобно Чехову, оказался сговорчивым. Он легко увлекался тем, что казалось ему удачным, и охотно фантазировал в подсказанном направлении.

Днем, в рабочие часы поэта, мы гуляли по монастырю с мадам Метерлинк и мечтали о постановке в природе "Аглавены и Селизетты" или "Пелеаса и Мелисанды".

В разных местах аббатства находились живописные уголки, точно нарочно заготовленные для постановки произведений Метерлинка: там – средневековый колодец среди густой зелени для сцены свидания Пелеаса и Мелисанды, в другом месте – ход в какое-то подземелье для сцены Пелеаса и Голо и т. д. Было решено устроить спектакль, в котором зрители вместе с актерами будут переходить с одного места аббатства к другому, чтобы смотреть мизансценированную в природе пьесу. Если не ошибаюсь, этот план постановки был потом выполнен г-жой Жоржетт Леблан-Метерлинк.

Пришло время отъезда. При прощаньи Метерлинк дал мне обещание приехать в Москву на первое представление "Синей птицы". Но, к сожалению для нас, ему так и не удалось выполнить своего намерения.

Я не стану описывать самой постановки "Синей птицы"176, которая хорошо известна не только в России, но и в Париже, куда ездил ставить ее по нашей мизансцене Л.

А. Сулержицкий177 со своим молоденьким учеником Е. Б. Вахтанговым и художником В.

Е. Егоровым, по эскизам которого сделаны декорации и костюмы. Очаровательная музыка к "Синей птице" была написана Ильей Сацем.

Нужно ли напоминать, что спектакль имел очень большой успех как у нас, так и в Париже178.

"Месяц в деревне" Пьеса Тургенева "Месяц в деревне" построена на тончайших изгибах любовных переживаний.

Героиня, Наталья Петровна, провела жизнь в роскошной гостиной, среди всех условностей эпохи, туго зашнурованная в корсет, вдали от природы. При создавшихся взаимоотношениях с

близкими психология ее женской души запутана: близость мужа, которого она не любит, и влюбленного Ракитина, которому она не решается отдаться; дружба мужа с Ракитиным; утонченность их чувств к ней, – все это делает жизнь Натальи Петровны невыносимой. В противоположность этой тройке тепличных растений Тургенев выводит Верочку и студента Беляева. Если в барском доме любовь тепличная, то здесь она естественная, наивная, простая, так сказать, полевая. Видя влюбленных перед собою и любуясь простотой их отношений, Наталья Петровна невольно тянется к простым и естественным чувствам, к природе.

Оранжерейная роза захотела стать полевым цветком, начала мечтать о лугах и лесах.

Она влюбилась в студента Беляева. Из этого вышла общая катастрофа: Наталья Петровна спугнула простую и естественную любовь бедной Верочки, смутила студента, но за ним не пошла, лишилась своего верного поклонника Ракитина и навсегда осталась с мужем, которого она умеет уважать, но не любить, и снова спряталась в свою теплицу.

Тонкие любовные кружева, которые так мастерски плетет Тургенев, потребовали от актеров, как и в "Драме жизни", особой игры, которая позволяла бы зрителю любоваться причудливыми узорами психологии любящих, страдающих и ревнующих сердец. Если же Тургенева играть обычными актерскими приемами, то его пьесы становятся несценичными. Они и считались таковыми в старом театре.

Как обнажить на сцене души актеров настолько, чтобы зрители могли видеть их и понимать то, что в них происходит? Трудная сценическая задача! Ее не выполнишь ни жестами, ни игрой рук и ног, ни актерскими приемами представлений. Нужны какие-то невидимые излучения творческой воли и чувства, нужны глаза, мимика, едва уловимая интонация голоса, психологические паузы. Кроме того, надо устранить все то, что мешает тысячной толпе воспринимать внутреннюю суть переживаемых ими чувств и мыслей.

Пришлось снова прибегнуть к неподвижности, к безжестию, уничтожить лишние движения, переходы по сцене, не только сократить, но совершенно аннулировать всякую мизансцену режиссера. Пусть артисты неподвижно сидят, чувствуют, говорят и заражают своими переживаниями тысячную толпу зрителей. Пусть на сцене стоит одна садовая скамья или диван, на которые садятся все действующие лица, для того чтобы на виду у всех вскрывать внутреннюю сущность душ и сложный рисунок психологических кружев Тургенева. Несмотря на неудачу пробы подобных приемов в "Драме жизни", я все-таки решился

повторить тот же опыт, в расчете на то, что в "Месяце в деревне" я буду иметь дело с обыкновенными, знакомыми нам по действительной жизни человеческими чувствами, тогда как в "Драме жизни" я должен был при полном безжестии передавать самую сильную, до преувеличения, человеческую страсть.

Сильные страсти гамсуновской пьесы казались мне труднее для неподвижной передачи, чем сложный душевный рисунок тургеневской комедии. Тем не менее актер, игравший в моем лице одну из главных ролей пьесы – Ракитина, отлично понимал трудность новой задачи, поставленной мною же, режиссером. Но я и на этот раз доверился актеру, отказавшись от помощи режиссера-постановщика.

По крайней мере мы узнаем, рассуждал я, есть ли у нас в труппе подлинные артисты.

По крайней мере мы проверим на опыте, правда ли, что артист – первое лицо и творец в театре.

Таким образом, в "Месяце в деревне" прежде всего наталкиваешься на внутренний рисунок, в котором необходимо разобраться как зрителю, так и самому артисту.

Ведь если отнять его у пьесы Тургенева, то не нужно и самое произведение и незачем ходить его смотреть в театр, так как все внешнее актерское действие доведено у автора, а тем более в нашей постановке, до минимума. Кроме того, артисту, сидящему весь спектакль неподвижно, в одной позе, необходимо обеспечить себе право на такую неподвижность перед тысячной толпой, пришедшей в театр для того, чтоб смотреть. Это право дает ему только внутреннее действие, душевная активность, определяемая психологическим рисунком роли.

В "Месяце в деревне" этот рисунок превосходно очерчен Тургеневым, и потому, несмотря на сложность психологии действующих лиц, нам сравнительно легко удалось расшифровать его во всех малейших изгибах. В этом отношении пьеса русского писателя сильно отличается от норвежского. В "Драме жизни" внутренний рисунок не разработан в деталях, а дан широкими общими штрихами. Там надо играть – вообще скупость, вообще мечту, вообще страсть. Но в нашем деле самое опасное – это игра вообще. В результате она дает неопределенность душевных контуров и лишает артиста твердой почвы, на которой он может уверенно стоять.

В нашем искусстве артист должен понять, что от него требуют, чего он сам хочет, что может его творчески увлечь. Из бесконечного ряда таких увлекательных для артиста задач, кусков роли, складывается жизнь ее духа, ее внутренняя партитура.

Нам удалось довольно легко составить четкий рисунок

внутренней сути пьесы; сам Тургенев много помог нам в этом.

Выполнение этого рисунка и душевной партитуры роли потребовало от меня как от актера большого сосредоточенного внимания, которое отвлекало меня от зрительного зала и давало мне право сидеть в течение почти всей пьесы без движения на одном месте. Таким образом, та задача, которая не удалась мне в "Драме жизни" при выявлении сильных человеческих страстей, на этот раз, в области тонкой комедии, оказалась нам по плечу.

Спектакль и, в частности, я сам в роли Ракитина имели очень большой успех179.

Впервые были замечены и оценены результаты моей долгой лабораторной работы, которая помогла мне принести на сцену новый, необычный тон и манеру игры, отличавшие меня от других артистов. Я был счастлив и удовлетворен не столько личным актерским успехом, сколько признанием моего нового метода.

Главный же результат этого спектакля был тот, что он направил мое внимание на способы изучения и анализ как самой роли, так и моего самочувствия в ней. Я тогда познал еще одну давно известную истину – о том, что артисту надо не только уметь работать над собой, но и над ролью. Конечно, я знал это и раньше, но как-то иначе, поверхностнее. Это целая область, требующая своего изучения, своей особой техники, приемов, упражнений и системы.

Изучение этой стороны нашего искусства явилось "новым, очередным увлечением Станиславского".

Но, кроме того, в этой постановке, против моего намерения, мне пришлось еще раз заинтересоваться внешней, постановочной стороной в нашем коллективном искусстве.

Это случилось благодаря таланту новых художников, с которыми мне пришлось работать.

Напомню, что по мере того как я все более разочаровывался в театральных постановочных средствах и углублялся во внутреннюю творческую работу, по мере того как в театре росли талантливые артисты и формировалась первоклассная труппа, внешняя сторона спектаклей, которые я режиссировал, оставалась все более и более в загоне. Между тем в других театрах Москвы и Петербурга в описываемое время все больше увлекались внешностью, даже в ущерб внутренней стороне спектаклей. В результате вышло так, что мы, которые еще в девяностых годах одни из первых ввели на театральные подмостки подлинных живописцев – Коровина, Левитана (в Обществе искусства и литературы), Симова, – теперь уступили свое первенство в этой области другим. И действительно, в императорских московских и

петербургских театрах декорационно-постановочной частью заведовали мастера с большими именами, как, например, тот же Коровин, Головин и др. Художники стали не только желанными, но необходимыми членами театральной семьи, отчего вкусы и требования зрителя все более и более росли. Но где было найти художника, соответствующего тогдашним требованиям нашего театра? Далеко не со всеми из них можно было говорить о сущности актерского искусства. Далеко не все были достаточно подготовлены, чтобы разбираться в идее пьесы и в задачах автора, в литературе вообще, в психологии, в вопросах сценического искусства и проч. Многие художники и по сие время игнорируют все эти насущные для нас вопросы. Многие из них идут в театр или ради заработка, или ради своих живописных целей. На сценический портал они смотрят как на большую раму для своей картины, а на театр – как на выставку, где можно одновременно и ежедневно показывать большой толпе свои декорационные полотна. В смысле популярности театр является большой приманкой для художников. В самом деле, на выставку картин посетители ходят сотнями, притом в течение короткого времени, пока выставка открыта, в театр же люди ходят тысячами, день за днем, месяц за месяцем. Этого преимущества театра не могли не учесть художники.

Первое время, пока они работали в опере и балете, к ним не предъявляли никаких специфических требований актерского характера. Декоратор был совершенно самостоятелен и творил отдельно от артистов, нередко даже впервые показывая им свои полотна лишь на самом спектакле. При этом бывало и так, что художник, не спросясь, по собственной инициативе, менял планировки, установленные на макете, и тогда артисты и режиссеры неожиданно, перед самым началом спектакля, попадали в безвыходное положение, так как всю срепетированную ими мизансцену приходилось наскоро, экспромтом менять. Можно ли было нам давать художникам такую же самостоятельность и в области драмы?

Наш театр предъявил художнику целый ряд требований специфически актерского характера. От него требовалось, чтобы он стал до известной степени и режиссером.

Первым и одним из немногих тогдашних известных художников-режиссеров был В. А.

Симов. Других долгое время не находилось, и потому нам приходилось обращаться, помимо В. А. Симова, к молодым художникам, у которых был талант, но часто не хватало опыта и знаний.

Но вот, в одну из поездок в Петербург, мы познакомились с

кружком А. Н. Бенуа, одного из основателей выставок "Мир искусства", которые были в то время передовыми180. Широкая и всесторонняя образованность А. Н. Бенуа во всех областях знаний и искусства заставляла дивиться тому, что способны вместить в себе человеческий мозг и память. Он обогащал своих друзей всевозможными сведениями и знаниями и, точно ходячий энциклопедический словарь, отвечал на все их вопросы. Сам первоклассный художник, он умел окружить себя подлинными талантами. К тому времени этот кружок уже успел проявить себя в театре при заграничных постановках Дягилевского балета181. Петербургские театры также не обходились без помощи, советов и работ этой группы художников, что дало им хорошую практику и опыт. Они лучше многих других знали декорационное и костюмерское дело театра. Эта группа казалась нам наиболее подходящей для наших требований.

Однако было одно большое "но": все хорошее оплачивается. То, что могли себе позволить императорские театры, жившие на казенные средства, недоступно было нам, сравнительно бедному частному театру. Вот почему мы лишь изредка могли позволять себе роскошь и радость работать с крупными живописцами.

Первый из петербургских художников, к которому мы обратились при постановке "Месяца в деревне", был Мстислав Валерьянович Добужинский, достигший тогда зенита своей славы. Он был известен своим тонким пониманием и красивой передачей сентиментально-поэтических настроений 20-х-50-х годов прошлого столетия, которыми увлекались в то время художники, коллекционеры, а за ними и все общество. Лучшего живописца трудно было и пожелать.

Благодаря его сговорчивости и прекрасному характеру нам нетрудно было поладить.

Я избрал довольно простой практический способ для того, чтобы не насиловать его воли, фантазии и дать ему возможность высказаться до конца, а мне самому – понять то, что больше всего захватывает художника в произведении поэта и что служит исходной точкой в его творчестве. Вот в чем заключался мой прием: М. В.

Добужинский набрасывал то, что ему на первых порах мерещилось, карандашом на клочке бумаги, в простых контурах. В этих рисунках он, так сказать, скользил по поверхности своей фантазии, не зарываясь вглубь ее и не фиксируя определенной исходной точки, от которой начнется его творческое углубление. Нехорошо, если художник сразу наметит себе такую точку, от которой будет смотреть на все произведение, и зафиксирует ее на первом же законченном и проработанном рисунке.

Тогда ему уже трудно будет отойти от этого рисунка для дальнейших поисков, и он сделается односторонним, предвзятым, точно обнесенным какой-то стеной, через которую нельзя видеть новых перспектив и которую режиссеру придется брать долгой осадой или измором.

При том способе, который предложил я, художник может, скользя по верхушкам своей фантазии и ни на чем пока окончательно не останавливаясь, просмотреть предварительно весь материал, который подготавливается в его душе.

Пока художник лишь набрасывал карандашом свои рисунки, толкаемый мною самыми разнообразными и незаметными приемами и подходами к основной задаче произведения, я отбирал от него его намеки на будущую декорацию и прятал эти наброски до поры до времени, продолжая шевелить его фантазию все в новых и новых, еще не использованных им направлениях и стараясь, незаметно для него, вовлечь его в свои режиссерские задания. Так составлялся и приспособленный к моей мизансцене архитектурный план пола и декорации, который я считал удобным для себя и артистов для создания общего настроения и передачи внутренней сути и действия пьесы. Впоследствии, когда художник начинал высказываться в области костюма и грима, я незаметно и постепенно направлял работу его воображения по той линии, которая была нужна исполнителям ролей, стараясь слить мечту художника с стремлениями артистов.

По карандашным намекам художника я старался понять то главное, что, подобно лейтмотиву в музыке, проходит основной линией по всем его наброскам. Нелегко угадать при этой работе намечающийся творческий путь художника и слить его с основной линией пьесы и постановки, чтобы пойти вместе с ним, в ногу. Еще труднее вернуть его на правильный путь, когда он по той или иной причине от него отклонился. Насилие не приносит пользы в таких случаях. Надо действовать увлечением, направляющим творца-художника по верному пути, который указывается нам, как компасом, автором произведения, т. е. его основной мыслью.

Собрав все карандашные наброски, большую часть которых художник успел уже забыть, я делал ему выставку его произведений, т. е. развешивал собранные мною рисунки на стене. Тогда можно было наглядно видеть пройденный нами творческий путь и понять, в какую сторону надлежало двигаться дальше. В большинстве случаев из всех набросков создавался синтез – квинтэссенция их, которая являлась одновременно выразителем чувств и мыслей как художника, так и режиссера.

На наше счастье, во время подготовительных работ с

Добужинским нам пришлось быть вместе. Первое время, пока мы гастролировали в Петербурге, мы, естественно, часто виделись там, а впоследствии он приезжал в Москву и подолгу жил в моей квартире, что давало возможность ежедневного общения с ним.

При постановке "Месяца в деревне" между художником, режиссером и артистами, к счастью, не было больших разногласий. Этому много помогало и то обстоятельство, что Добужинский присутствовал на всех предварительных беседах и репетициях пьесы, вникал в нашу режиссерскую и актерскую работу, вместе с нами искал и изучал внутреннюю сущность тургеневского произведения. Словом, в своей области он делал то же, что Сац в музыке.

Познав друг друга, познав самую пьесу, план режиссерской и актерской работы, индивидуальности создателей спектакля, общие стремления, мечты, надежды, трудности, опасности, художник удалялся в свою мастерскую, откуда изредка выходил, чтобы держать себя в курсе наших общих работ. При этом он часто подсказывал грим и костюмы артисту, прислушиваясь к его желаниям и мечтам.

Режиссер же со своей стороны все время заботился о том, чтобы художник, артисты и другие сотворцы спектакля не расходились в своих творческих стремлениях. Это – главное и непременное условие всякой коллективной работы. Для нее необходимы взаимная уступчивость и определенность общей цели. Если артист вникает в мечты художника, режиссера или поэта, а художник и режиссер в желания артиста, – все идет прекрасно. Люди, любящие и понимающие то, что они вместе создают, должны уметь столковаться. Стыд тем из них, кто не умеет этого добиться, кто начинает преследовать не основную, общую, а личную, частную цель, которую он любит больше, чем самое коллективное творчество. Тут смерть искусству, и надо прекращать разговор о нем.

Дункан и Крэг Приблизительно в этот период времени мне посчастливилось узнать два больших таланта того времени, которые произвели на меня сильное впечатление: это были Айседора Дункан182 и Гордон Крэг183.

Я попал на концерт Дункан случайно, ничего дотоле не слыхав о ней. Поэтому меня удивило, что в числе немногочисленных зрителей был большой процент скульпторов с С. И. Мамонтовым во главе, много артисток и артистов балета, завсегдатаев премьер или исключительных по интересу спектаклей. Первое появление Дункан не произвело впечатления. Непривычка видеть на эстраде почти обнаженное тело мешала разглядеть и понять самое искусство артистки. Первый,

начальный номер ее танцев был встречен наполовину жидкими хлопками, наполовину брюзжанием и робкими попытками к свисту. Но после нескольких номеров танцев, из которых один был особенно убедителен, я уже не мог оставаться хладнокровным к протестам рядовой публики и стал демонстративно аплодировать. Когда наступил антракт, я, как новокрещеный энтузиаст знаменитой артистки, бросился к рампе, чтобы хлопать. К моей радости, я очутился почти рядом с С. И. Мамонтовым, который проделывал то же, что и я, а рядом с ним был известный художник, потом скульптор, писатель и т. д… Когда рядовые зрители увидели, что среди аплодирующих находились известные в Москве художники и артисты, произошло смущение. Шикание прекратилось, но рукоплескать пока тоже еще не решались. Однако и это не заставило себя ждать.

Лишь только публика поняла, что хлопать можно, что хлопать не стыдно, начались сначала громкие аплодисменты, потом вызовы, а в заключение – овации.

После первого вечера я уже не пропускал ни одного концерта Дункан. Потребность видеть ее диктовалась изнутри артистическим чувством, родственным ее искусству.

Впоследствии, познакомившись с ее методом, так же как с идеями ее гениального друга Крэга, я понял, что в разных концах мира, в силу неведомых нам условий, разные люди, в разных областях, с разных сторон ищут в искусстве одних и тех же очередных, естественно нарождающихся творческих принципов. Встречаясь, они поражаются общностью и родством своих идей. Именно это и случилось при описываемой мною встрече: мы с полуслова понимали друг друга.

Я не имел случая познакомиться с Дункан при первом ее приезде. При последующих ее наездах в Москву она была у нас на спектакле, и я должен был приветствовать ее как почетную гостью. Это приветствие стало общим, так как ко мне присоединилась вся труппа, которая успела оценить и полюбить ее как артистку.

Дункан не умела говорить о своем искусстве последовательно, логично, систематично. Большие мысли приходили к ней случайно, по поводу самых неожиданных обыденных фактов. Так, например, когда ее спросили, у кого она училась танцам, она ответила:

"У Терпсихоры. Я танцевала с того момента, как научилась стоять на ногах. И всю жизнь танцевала. Человек, все люди, весь свет должны танцевать, это всегда было и будет так. Напрасно только этому мешают и не хотят понять естественной потребности, данной нам самой природой. Et voila tout" {Вот и все

(франц.).}, – закончила артистка на своем американско-французском языке.

В другой раз, рассказывая о только что закончившемся концерте, во время которого приходившие в уборную посетители мешали ей готовиться к танцам, она объясняла:

"Я не могу так танцевать. Прежде чем идти на сцену, я должна положить себе в душу какой-то мотор; он начнет внутри работать, и тогда сами ноги, и руки, и тело, помимо моей воли, будут двигаться. Но раз мне не дают времени положить в душу мотор, я не могу танцевать…" В то время я как раз искал этого творческого мотора, который должен уметь класть в свою душу актер перед тем, как выходить на сцену. Понятно, что, разбираясь в этом вопросе, я наблюдал за Дункан во время спектаклей, репетиций и исканий, – когда она от зарождающегося чувства сначала менялась в лице, а потом со сверкающими глазами переходила к выявлению того, что вскрылось в ее душе.

Резюмируя все наши случайные разговоры об искусстве, сравнивая то, что говорила она, с тем, что делал я сам, я понял, что мы ищем одного и того же, но лишь в разных отраслях искусства.

Во время наших разговоров Дункан постоянно упоминала имя Гордона Крэга, которого она считала гением и одним из самых больших людей в современном театре.

"Он принадлежит не только своему отечеству, а всему свету, – говорила она, – он должен быть там, где всего лучше проявится его талант, где будут наиболее подходящие для него условия работы и наиболее благотворная для него атмосфера.

Его место в Художественном театре", – заключила она свою фразу.

Она написала ему обо мне и о нашем театре, убеждая его приехать в Россию. Я со своей стороны уговаривал дирекцию нашего театра выписать великого режиссера, чтобы тем дать толчок нашему искусству и влить в него новые духовные дрожжи для брожения как раз в то время, когда удалось как будто немного сдвинуть театр с мертвой точки. Должен отдать справедливость товарищам, – они рассуждали как настоящие артисты и, чтобы двинуть наше искусство вперед, пошли на большой расход. Гордону Крэгу была заказана постановка "Гамлета", причем он должен был работать и как художник, и как режиссер, так как действительно он был и тем и другим, а в молодых годах служил в лондонском театре Ирвинга и в качестве актера и пользовался большим сценическим успехом. Его артистическая наследственность должна была быть прекрасной, так как он был сыном большой английской артистки Эллен

Терри.

В трескучий мороз, в летнем пальто и легкой шляпе с большими полями, закутанный длинным шерстяным шарфом, приехал Крэг в Москву. Прежде всего пришлось его обмундировать на зимний русский лад, так как иначе он рисковал схватить воспаление легких. Больше всего он сдружился с Л. А. Сулержицким. Они сразу почувствовали друг в друге талантливых людей и с самой первой встречи не разлучались. Маленькая фигура Л. А. Сулержицкого являлась резким контрастом к фигуре большого Гордона Крэга. Они были очень живописны и милы вместе, – оба веселые, смеющиеся; один большой, с длинными волосами, с красивыми вдохновенными глазами, в русской шапке и шубе, другой – маленький, коротенький, в каком-то кургузом пальто из Канады и в меховой шляпе "гречневиком". Крэг говорил на немецко-американском языке, Сулер – на англо-малороссийском, – отсюда масса qui pro quo {путаница, недоразумение (лат.).}, анекдотов, шуток и смеха.

Познакомившись с Крэгом, я разговорился с ним и скоро почувствовал, что мы с ним давнишние знакомые. Казалось, что начавшийся разговор являлся продолжением вчерашнего такого же разговора. Он с жаром объяснял мне свои основные любимые принципы, свои искания нового "искусства движения". Он показывал эскизы этого нового искусства, в котором какие-то линии, какие-то стремящиеся вперед облака, летящие камни создавали неудержимое устремление ввысь, – и верилось, что из этого со временем может создаться какое-то новое, неведомое нам теперь искусство.

Он говорил о той несомненной истине, что нельзя выпуклое тело актера ставить рядом с писанным плоским холстом, что на сцене требуется скульптура, архитектура и предметы о трех измерениях. Лишь вдали, в просветах архитектуры, он допускал крашеный холст, изображавший пейзаж.

Превосходные рисунки Крэга, сделанные для его прежних постановок "Макбета" и других пьес, которые он показывал мне тогда, уже не отвечали более его требованиям. Он, как и я, стал ненавидеть театральную декорацию. Нужен более простой фон для актера, из которого, однако, можно было бы извлекать бесконечное количество настроений, с помощью сочетания линий, световых пятен и проч.

Далее Гордон Крэг говорил, что всякое произведение искусства должно быть сделано из мертвого материала – камня, мрамора, бронзы, полотна, бумаги, красок – и однажды и на все времена зафиксировано в художественной форме. На этом основании живой материал актерского тела, постоянно

меняющийся, неустойчивый, не годится для творчества, – и Крэг отрицал актеров, особенно тех из них, которые лишены были яркой и красивой индивидуальности, т. е. сами по себе не были художественными произведениями, каковыми были, например, Дузе или Томазо Сальвини. Актерского каботинства, особенно у женщин, Крэг не переносил.

"Женщины, – говорил он, – губят театр. Они плохо пользуются своей силой и воздействием на нас, мужчин. Они злоупотребляют своей женской властью".

Крэг мечтал о театре без женщин и без мужчин, т. е. совсем без актеров. Он хотел бы заменить их куклами, марионетками, у которых нет ни актерских привычек, ни актерских жестов, ни крашеных лиц, ни зычных голосов, ни пошлых душ и каботинских стремлений; куклы и марионетки очистили бы атмосферу театра, придали бы делу серьезность, а мертвые материалы, из которых они сделаны, дали бы возможность намекнуть на того Актера с большой буквы, который живет в душе, воображении и мечтах самого Гордона Крэга.

Однако, как выяснилось впоследствии, отрицание актрис и актеров не мешало Крэгу приходить в восторг от малейшего намека на подлинный артистический талант как у мужчин, так и у женщин. Почуяв его, Гордон Крэг превращался в ребенка, вскакивал от восторга и экспансивности с своего кресла, бросался к рампе, разбрасывал во все стороны длинную гриву своих седеющих волос. Зато при виде бездарности на сцене он приходил в ярость и снова мечтал о марионетках. Если бы возможно было предоставить ему Сальвини, Дузе, Ермолову, Шаляпина, Москвина, Качалова, а вместо бездарностей включить в ансамбль сделанных им самим марионеток, я думаю, что Крэг считал бы себя счастливым, а свою мечту осуществленною.

Все эти его противоречия нередко путали и мешали понимать его основные артистические стремления и особенно его требования, предъявляемые к актерам.

Познакомившись с нашим театром, с его артистами и деятелями, с условиями работы, Гордон Крэг согласился принять должность режиссера Художественного театра и поступил к нам на годовую службу.

Ему поручена была постановка "Гамлета", готовиться к которой он отправился во Флоренцию, с тем чтобы вернуться через год для выполнения выработанного им плана.

И действительно, через год Крэг вернулся с планом постановки "Гамлета". Он привез с собой и модели декораций. Началась интересная работа. Крэг руководил ею, а я с Сулержицким стали его помощниками. К нашей компании был

допущен еще режиссер Марджанов, ставший впоследствии создателем Свободного театра в Москве184.

В одной из репетиционных комнат, отданной в полное распоряжение Крэга, была устроена большая кукольная сцена – макет. На ней, по указанию английского режиссера, было проведено электрическое освещение и сделаны другие необходимые приспособления для крэговской постановки.

Изверившись, подобно мне, в обычных театральных приемах и средствах постановки: в кулисах, паддугах, плоских декорациях и проч., Крэг отказался от всей этой избитой театральщины и обратился к простым ширмам, которые можно было устанавливать на сцене в бесконечно разнообразных сочетаниях. Они давали намек на архитектурные формы – углы, ниши, улицы, переулки, залы, башни и проч.

Намеки дополнялись воображением самого зрителя, который таким образом втягивался в творчество. Материалы, из которых Гордон Крэг предполагал делать ширмы, пока еще не были определены им, – лишь бы они были, так сказать, органическими, наиболее близкими к природе, а не поддельными. Крэг соглашался иметь дело с камнем, с необделанным деревом, с металлом, с пробкой. Как компромисс, он допускал, пожалуй, грубый деревенский холст, рогожу, но о картонной имитации всех этих органических, естественных материалов он не хотел и слышать. Крэг питал отвращение ко всякой фабричной и бутафорской фальсификации. Проще ширм, казалось, ничего нельзя было придумать. Лучше этого фона также ничего не может быть для артистов. Он естествен, не бьет в глаза, имеет три измерения, как и само тело артиста, он живописен благодаря бесконечным возможностям освещения его архитектурных выпуклостей, что дает игру света, полутона и тени.

Гордон Крэг мечтал о том, чтобы весь спектакль проходил без антрактов и без занавеса. Публика должна придти в театр и не видеть сцены. Ширмы должны служить архитектурным продолжением зрительного зала и гармонировать, сливаться с ним. Но вот, при начале спектакля, ширмы плавно и торжественно задвигались, все линии и группы перепутались. Наконец ширмы остановились и замерли в новом сочетании.

Откуда-то явился свет, наложил свои живописные блики, и все присутствующие в театре, точно в мечте, перенеслись куда-то далеко, в иной мир, который лишь в намеках был дан художником и дополнялся красками воображения самих зрителей.

Увидев привезенные Крэгом эскизы декораций, я понял, что Дункан была права, говоря, что ее друг велик не столько тогда,

когда он философствует и говорит об искусстве, сколько тогда, когда он творит, т. е. берет кисть и пишет. Его эскизы лучше всяких слов объясняют его мечты и артистические задачи. Секрет Крэга – в великолепном знании сцены и в понимании сценичности. Крэг прежде всего гениальный режиссер. Но это не мешает ему быть и прекрасным живописцем.

Он привез с собой и модели ширм, которые он расставлял на большом макете. Талант, художественный вкус его выражались в комбинациях углов, линий и в приемах освещения выпуклых архитектурных декораций световыми пятнами и лучами. Сидя за столом и объясняя пьесу и мизансцену, Крэг переставлял фигуры на макете с помощью длинной палки и наглядно демонстрировал все переходы артистов по сцене.

При этом мы следили за внутренней линией развития пьесы и, руководясь ею, старались объяснить себе мотивы переходов действующих лиц и записывали их в своем режиссерском экземпляре. При чтении первой же страницы пьесы выяснилось, между прочим, что русский перевод очень часто неправильно передает не только тонкости, но и внутреннюю суть шекспировского текста. Крэг доказывал это с помощью целой английской библиотеки о "Гамлете", привезенной им с собой. На этой почве неверного перевода происходили часто очень крупные недоразумения. Одно из них заключалось в следующем. В сцене Гамлета с матерью она спрашивает сына: "Что же мне делать?" На что Гамлет отвечает ей:

"Только не то, что я тебе скажу… Иди, развратничай с новым мужем" и т. д.

Обыкновенно этот ответ Гамлета объясняется тем, что он, изверившись в своей матери, убедившись в том, что она не поддается исправлению, и, как бы махнув на нее рукой, допускает иронию. Идя от такого толкования, исполнительница роли королевы нередко рисует ее женщиной, погрязшей в пороках. На самом деле, по уверению Крэга, Гамлет до конца относится к матери с нежнейшей любовью, почтением и заботливостью, так как она не плохая, а лишь легкомысленная женщина, сбитая с толку дворцовой атмосферой. Слова же Гамлета, якобы приглашающие ее к дальнейшему разврату, Крэг объясняет каким-то чисто английским, утонченным, шекспировским оборотом речи: "Делай не то, что я тебе скажу… Иди, развратничай" – значит на самом деле: "Не развратничай, не иди к королю, не делай того, о чем формально говорят мои слова". Вот почему Крэг трактует роль матери не как отрицательный, а как положительный образ.

Можно было бы привести много других случаев, когда при

подстрочной проверке перевода было найдено немало таких мест, которые опровергали прежнее, закоренелое трактование "Гамлета".

Крэг очень расширил внутреннее содержание Гамлета. Для него он – лучший человек, проходящий по земле как ее очистительная жертва. Гамлет – не неврастеник, еще менее сумасшедший; но он стал другим, чем все люди, потому что на минуту заглянул по ту сторону жизни, в загробный мир, где томился его отец. С этого момента реальная действительность стала для него иной. Он всматривается в нее, чтобы разгадать тайну и смысл бытия; любовь, ненависть, условности дворцовой жизни получили для него новый смысл, а непосильная для простого смертного задача, возложенная на него истерзанным отцом, приводит Гамлета в недоумение и отчаяние.

Если бы она ограничивалась убийством нового короля, – конечно, Гамлет ни на минуту не усомнился бы, но дело не только в убийстве. Чтобы облегчить страдания отца, надо очистить от скверны весь дворец, надо пройти с мечом по всему царству, уничтожить вредных, оттолкнуть от себя прежних друзей с гнилыми душами, вроде Розенкранца и Гильденштерна, уберечь чистые души, вроде Офелии, от гибели.

Нечеловеческие стремления к познанию смысла бытия делают Гамлета в глазах простых смертных, живущих среди будней дворца и маленьких забот жизни, каким-то сверхчеловеком, непохожим на всех, а следовательно – безумным. Для близорукого взгляда маленьких людишек, не ведающих жизни не только по ту сторону этого мира, но даже за пределами дворцовой стены, Гамлет естественно представляется ненормальным. Говоря об обитателях дворца, Крэг подразумевал все человечество.

Такое расширенное толкование "Гамлета" естественно сказалось и во внешней постановке – в ее монументальности, обобщенности, просторе, декоративной величавости.

Самодержавие, власть, деспотизм короля, роскошь придворной жизни трактовались Крэгом в золотом цвете, доходящем до наивности. Он выбрал для этого простую позолоченную бумагу, вроде той, что употребляется для детских елок. Такой бумагой Крэг оклеил ширмы в дворцовых картинах пьесы. Ему полюбилась также гладкая, дешевая парча, в которой золотой цвет хранит также печать детского примитива. Среди золотых стен, на высочайшем троне, в золотых парчовых одеждах и коронах сидят король с королевой, а от них с высоты трона ниспадает горой вниз золотая порфира, мантия. В этой огромной мантии, идущей от плечей владык и расширяющейся книзу в

ширину всей сцены, прорезаны дыры, из которых торчит бесконечное количество голов, подобострастно взирающих на трон, – точно золотое море с золотыми волнами, из гребней которых выглядывают головы придворных, купающихся в золотой дворцовой роскоши. Но это золотое море не блестит дурным театральным блеском, так как Крэг показывает его в притушенном свете, под скользящими лучами прожекторов, от которых золотая порфира блестит лишь какими-то страшными, зловещими бликами. Представьте себе золото, прикрытое черным тюлем.

Вот картина королевского величия, каким видит его Гамлет в своих мучительных видениях, в своем одиночестве после смерти любимого отца.

Постановка Крэга представляет собой в этой начальной сцене как бы монодраму Гамлета. Он сидит спереди, у дворцовой каменной балюстрады, погруженный в свои грустные думы, и ему чудится глупая, развратная, ненужная роскошь дворцовой жизни ненавистного ему короля.

Прибавьте к описанной картине дерзкие, зловещие, наглые фанфары с невероятными созвучиями и диссонансами, которые кричат на весь мир о преступном величии и надменности вновь взошедшего на престол короля. Музыка этих фанфар, как и всего "Гамлета", была необыкновенно удачно написана Ильей Сацем, который по своему обыкновению, прежде чем приступить к работе, присутствовал на наших репетициях и участвовал в режиссерской разработке пьесы.

Другая незабываемая картина "Гамлета" в постановке Крэга вскрывала все духовное содержание изображаемого момента до последних его глубин. Представьте себе длинный, бесконечный коридор, идущий из левой кулисы по авансцене, с загибом вглубь, в последнюю правую кулису, за которой коридор затеривался в огромном здании дворца. Стены уходили вверх так высоко, что не было видно их конца. Они были оклеены золотой бумагой и освещены косыми лучами прожекторов. В этой узкой длинной клетке задумчиво, молча и одиноко шагает черная страдающая фигура Гамлета, отражаясь, как в зеркале, в блестящих золотых стенах коридора. Из-за углов следит за ним золотой король со своими клевретами. По этому же коридору золотой король не раз шествует с золотой королевой. Сюда же торжественно, шумно входит толпа актеров в блестящих, пестрых, архитеатральных костюмах, с длинными перьями, точно у индейцев. Они стройно, пластично, по-актерски эффектно маршируют под звуки торжественной музыки из флейты, цимбалов, гобоев, пикколо и барабанов. Процессия несет на

плечах пестро раскрашенные сундуки с костюмами, части ярко разрисованных декораций, – например, деревьев наивного средневекового рисунка с неправильно взятой перспективой; другие несут театральные знамена, оружие, алебарды; третьи – ковры и ткани; четвертые с ног до головы увешаны театральными трагическими и комическими масками; у пятых на плечах, в руках и за спиною всевозможные старинные музыкальные инструменты. Все вместе актеры олицетворяют собою прекрасное, праздничное театральное искусство; они веселят душу великого эстета и наполняют радостью бедное страдающее сердце датского принца. Крэг и на актеров смотрит глазами Гамлета: при входе их Гамлет на минуту показывает себя тем молодым энтузиастом, каким он был до смерти отца.

С особенным восторгом принимает он дорогих гостей-артистов среди будничной жизни дворца: в их лице пришла к нему на минуту светлая радость искусства, и он с жаром хватается за нее, чтобы отдохнуть от душевного страдания. Таким же художественно возбужденным является Гамлет в сцене с актерами в их закулисном царстве, среди гримирующихся и костюмирующихся, под бренчание и настраивание каких-то музыкальных инструментов. Гамлет в дружбе с Аполлоном и чувствует себя здесь в своей сфере.

В дворцовом спектакле Крэг развертывает большую картину. Авансцена превращается им в подмостки для дворцового спектакля. Арьерсцена, в самой глубине ее, представляет собою нечто вроде зрительного зала. Актеры и публика разделены на сцене огромным люком, который имеется на нашей московской сцене. Две огромные колонны как бы очерчивают портал сцены. С дворцовой сцены в люк идет спуск по лестнице, а по ту сторону люка – снова подъем с широкой лестницей, которая подымается к высокому трону, на котором восседают король и королева. По обеим их сторонам, вдоль задней стены, в несколько рядов сидят придворные. Они, так же как король с королевой, одеты в литые золотые костюмы с плащами и напоминают собой бронзовые статуи. На авансцену выходят актеры в парадных костюмах и, спиною к нашей рампе и к зрителям Художественного театра, лицом к королю, играют свою пьесу. Тем временем на авансцене, прячась от короля за колонну, на виду у нас, зрителей Художественного театра, Гамлет с Горацио из-за кулис следят за тем, что делается там с сидящими на троне. Король и придворные погружены в темноту, и лишь скользящий луч света там и сям бросает мрачный блик на золотые дворцовые одежды; зато спрятанный за кулисами Гамлет с Горацио, так же как и актеры, освещены ослепительным светом, на котором играют радужными

переливами яркие костюмы комедиантов. Но вот король дрогнул. Гамлет, как тигр, бросается вниз, в люк, т. е. со сцены, к зрителям королевского спектакля – к королю. В зловещей темноте – невообразимое смятение. Потом через полосу света, по передней части сцены, пробежал король, за ним – Гамлет, мчась, как зверь за своей жертвой.

Не менее торжественно обставлена последняя картина – турнир. Много всевозможных сценических площадок, лестниц, колонн. Опять король и королева на высочайшем троне, а внизу, на авансцене – дерущиеся. Шутовской, пестрый костюм Осрика – гротеск царедворца… Ожесточенный бой… Смерть… Распростертое тело Гамлета на черном плаще… Вдали, за аркой, целый лес пик и знамен входящих во дворец войск освободителя Фортинбраса. Он сам, точно архангел, сошедший с небес, наверху, на только что освободившемся троне, у подножия которого валяются тела низверженных венценосцев… Торжественные звуки величавого, хватающего за душу похоронного марша; медленно спускающиеся гигантские светлые знамена победителей с почетом покрывают тело Гамлета; он лежит с просветленным мертвым лицом великого очистителя земной скверны, постигшего тайны бытия на нашей бренной земле.

Так, среди зловещего блеска золота, монументальных архитектурных построек, изображается дворцовая жизнь, ставшая Голгофой для Гамлета. Его личная духовная жизнь протекает в другой атмосфере, окутанной мистикой. Ею проникнута с самого поднятия занавеса вся первая картина. Таинственные углы, переходы, просветы, густые тени, блики лунного света, дворцовые сторожевые военные посты… Какие-то непонятные подземные звуки, гулы, хоры в зловещих тональностях; звуки поющих голосов переплетаются с подземными ударами, стуками, со свистом ветра, непонятным отдаленным стоном. От серых ширм, изображающих дворцовые стены, отделяется тень отца, блуждающего потихоньку в поисках Гамлета. Он едва заметен, так как костюм его сливается с тоном стены. Минутами тень словно рассеивается, потом, попадая в полутон света прожектора, снова появляется на фоне ширм, с маской на лице, передающей невыносимые страдания, муки от пыток. Длинный плащ волочится за ним. Оклики сторожей пугают тень, она точно входит в поры стен и исчезает в них.

В следующей картине, происходящей также на сторожевом посту дворца, в темных амбразурах прячутся, в ожидании тени, Гамлет и его товарищи. Опять она, неясная, скользит по стене, сливаясь с ней, – и зритель, как и сам Гамлет, едва догадывается

о ее присутствии.

Сцена с отцом происходит на самом высоком месте дворцовой стены, на фоне светлого лунного неба, которое в дальнейшем начинает мало-помалу алеть от занимающегося рассвета. Сюда ведет покойник своего сына, чтобы уйти подальше от ада, где он страдает, поближе к небу, куда стремится его дух. Прозрачные ткани, покрывающие тело покойного, просвечивают и кажутся на фоне лунного неба эфирными, потусторонними. Зато черная фигура Гамлета, в плотном меховом плаще, ярко свидетельствует о том, что он еще прикован к этому материальному гнусному миру, юдоли страданий, и тщетно тянется ввысь, напрасно пытается разгадать тайну земного бытия и того, что делается там, откуда пришла тень отца его. Эта сцена, как и другие, проникнута жутким мистицизмом.

Еще более его в сцене "Быть или не быть", которую нам не удалось осуществить, как она была намечена Крэгом в его эскизе. Длинный дворцовый коридор, на этот раз тусклый, серый, потерявший в глазах Гамлета свой прежний, теперь ненужный блеск. Стены его точно почернели, и по ним едва заметно ползут снизу, из преисподней, черные зловещие тени. Эти тени олицетворяют ненавистную для Гамлета земную жизнь, то прозябание, которое наступило для него после смерти отца и особенно после того, как он на минуту заглянул в загробную жизнь. Про земную жизнь Гамлет говорит с ужасом и отвращением: "быть", т. е. продолжать жить, – это означает для него прозябать, страдать, томиться… По другую сторону от Гамлета на эскизе написана яркая полоса света, в золотистых лучах которого то мелькает, то исчезает красивая, светлая, серебристая фигура женщины, нежно манящая к себе. Это то, что Гамлет называет "не быть", т. е. не существовать в этом гнусном свете, пресечь мучения, уйти туда, умереть… Световая игра темных и светлых теней, образно передающих колебания Гамлета между жизнью и смертью, чудесно передана на эскизе, который мне как режиссеру не удалось перевести на сцену.

Высказав нам все свои мечты и планы постановки, Крэг уехал в Италию, а я с Сулержицким принялись выполнять задания режиссера и инициатора постановки.

С этого момента начались наши мытарства.

Какое огромное расстояние между легкой, красивой сценической мечтой художника или режиссера и ее реальным сценическим осуществлением! Как грубы все существующие сценические средства воплощения! Как примитивна, наивна, ничтожна сценическая техника! Почему человеческий ум так изобретателен там, где дело касается средств убийства одним

человеком других на войне, или там, где дело идет о мещанских удобствах жизни? Почему та же механика так груба и примитивна там, где человек стремится дать удовлетворение не телесным и звериным потребностям, а лучшим душевным стремлениям, исходящим из самых чистых эстетических глубин души? В этой области нет изобретательности. Радио, электричество, всевозможные лучи производят чудеса всюду, только не у нас, в театре, где они могли бы найти совершенно исключительное по красоте применение и навсегда вытеснить со сцены отвратительную клеевую краску, картон, бутафорию.

Пусть скорее придет то время, когда в пустом воздушном пространстве какие-то вновь открытые лучи будут рисовать нам призраки красочных тонов, комбинации линий. Пусть другие какие-то лучи осветят тело человека и придадут ему неясность очертаний, бестелесность, призрачность, которую мы знаем в мечтах или во сне и без которой нам трудно уноситься ввысь. Вот тогда, с едва видимым призраком смерти в образе женщины, мы могли бы выполнить задуманную Крэгом трактовку этой сцены – "Быть или не быть". Тогда она, может быть, действительно получила бы у нас оригинальную живописную и философскую трактовку. При обычных же театральных средствах установленная Крэгом интерпретация выглядела со сцены режиссерским трюком и лишь в сотый раз убеждала нас в беспомощности и грубости постановочных театральных средств.

Не зная, кроме Дункан, артистки, которая могла бы осуществить призрак светлой смерти, не находя и сценических средств для изображения мрачных теней жизни, как на эскизе, мы принуждены были отказаться от крэговского плана постановки "Быть или не быть".

Но этим разочарованием не кончилось. Бедного Крэга ждал еще один неприятный сюрприз. Мы не могли подыскать естественного, так сказать, органического, близкого к природе материала для ширм. Чего-чего только мы не перепробовали: и железо, и медь, и другие металлы. Но стоило сделать вычисление веса таких ширм, чтобы навсегда отбросить мысль о металле. Для таких ширм пришлось бы переделать все театральное здание, ставить электрические двигатели. Мы пробовали делать деревянные ширмы, показывали их Крэгу, но ни он сам, ни сценические рабочие не решались двигать эту страшную, тяжелую стену, – она ежеминутно грозила упасть и разбить головы всем, стоящим на сцене. Пришлось еще сократить свои требования и помириться с пробковыми ширмами. Но и они оказались очень тяжелыми. В конце концов пришлось обратиться к простому театральному некрашеному холсту, которым обиты были рамы.

Его светлый тон мало соответствовал мрачному настроению замка.

Но тем не менее Крэг остановился на этих ширмах, так как они принимали всевозможные цвета и полутона электрического освещения, которые совершенно пропадали при темном тоне ширм. Игра же света и его пятен необходима была для передачи настроения пьесы при воплощении сценических ощущений Крэга.

Но вот еще новая беда. Огромные ширмы оказались неустойчивыми и падали. Стоило свалиться одной ширме на другую, чтобы потянуть за собою и ее. Чего только мы не придумывали, чтобы сделать эти громадные ширмы устойчивыми и подвижными. Было много средств, но все они требовали специальных сценических конструкций и архитектурных переделок, для которых у нас не было уже ни средств, ни времени.

Перестановка ширм потребовала долгих репетиций с рабочими. Но дело не налаживалось: то рабочий неожиданно выскакивал на авансцену и показывался зрителям между двумя раздвинувшимися ширмами, то образовывалась щель, через которую была видна закулисная жизнь. А за час до начала премьеры спектакля произошла настоящая катастрофа. Дело было так: я сидел в зрительном зале и вместе с сценическими рабочими в последний раз репетировал маневры перестановки ширм, которые, казалось, наладились. Репетиция кончилась. Декорации были установлены, как это требовалось для начала спектакля, а рабочие отпущены передохнуть и выпить чаю. Сцена опустела, вся зала затихла. Но вот одна ширма стала крениться: больше, больше, навалилась на другую, вместе с ней упала на третью, покачнула четвертую, потянула за собою пятую и, подобно карточному домику, на моих глазах все ширмы рассыпались по сцене. Затрещали ломающиеся бруски, зашуршал рвущийся холст, и на сцене образовалась какая-то бесформенная груда, изображавшая собою нечто вроде развалин после землетрясения. Зрители уже собирались в театр, когда за опущенным занавесом кипела спешная нервная работа по ремонту искалеченных ширм. Во избежание катастрофы на самом спектакле, пришлось отказаться от перестановки декораций на виду у публики и обратиться к помощи традиционного театрального занавеса, который грубо, но верно скрывал тяжелую закулисную работу. А какую цельность и единство всему спектаклю дал бы крэговский прием перестановки декораций!185 По приезде Крэга в Москву он просмотрел нашу работу с актерами. Она ему понравилась, так же как и индивидуальности артистов: Качалов, Книппер, Гзовская, Знаменский,

Массалитинов186, – все это крупные фигуры, в мировом масштабе. И актеры, и толпа играли очень хорошо, но… Они играли по старым приемам Художественного театра. Того нового, которое мне чувствовалось, я не смог им передать. В поисках его мы неоднократно производили опыты. Так, например, я читал Крэгу сцены и монологи из разных пьес на разные манеры и с разными приемами игры. Конечно, ему предварительно переводили текст читаемого. Я демонстрировал ему и старую французскую условную манеру, и немецкую, и итальянскую, и русскую декламационную, и русскую реалистическую, и новую, модную в то время импрессионистическую манеру игры и чтения. Ничто не нравилось Крэгу.

Он протестовал, с одной стороны, против условности, напоминавшей обычный театр, а с другой стороны, не принимал обыденной естественности и простоты, лишавшей исполнение поэзии. Крэг, как и я, хотел совершенства, идеала, т. е. простого, сильного, глубокого, возвышенного, художественного и красивого выражения живого человеческого чувства. Этого я дать ему не мог. Я повторял такие же опыты и при Сулержицком, но он оказался еще требовательнее Крэга и останавливал меня при малейшей неискренности передачи, при малейшем уклонении от правды.

Эти сеансы оказались важными историческими моментами моей жизни в искусстве. Я понял происшедший во мне вывих: вывих между внутренними побуждениями творческих чувств и воплощением их своим телесным аппаратом. Я думал, что верно отражаю переживаемое, а на самом деле оказалось, что оно отражалось в условной форме, заимствованной от дурного театра.

Я поколебался в моих новых верованиях и провел после этих знаменательных опытов немало тревожных месяцев и годов.

Актерская работа и задания при постановке "Гамлета" были те же, что и в "Месяце в деревне": сила и глубина душевного переживания в простейшей форме сценического воплощения. На этот раз, правда, не было полного безжестия, но осталась большая внешняя сдержанность. Для этого, как и в "Месяце в деревне", пришлось обратить большое внимание на работу над ролью. Пришлось как можно подробнее и глубже разработать духовную суть пьесы и ролей. В этом отношении в "Гамлете" явились значительные трудности. Начать с того, что в нем мы снова встретились с сверхчеловеческими страстями, которые надо было воплощать в сдержанной и чрезвычайно простой форме. Трудность этой задачи была нам памятна по "Драме жизни". С другой стороны, при внутреннем анализе "Гамлета" мы не нашли, как у Тургенева, совершенно готовой партитуры пьесы и ролей.

Многое у Шекспира требует индивидуального толкования каждым из исполнителей. Чтобы лучше разработать партитуру и докопаться до золотой руды пьесы, пришлось разбивать ее на маленькие части. От этого пьеса измельчилась настолько, что уже трудно было видеть все произведение в целом. Ведь если рассматривать и изучать в отдельности каждый камень, не составишь себе представления о соборе, который из них сооружен, с его вершиной, уходящей в небеса. И если разбить на мелкие части статую Венеры Милосской и изучать ее отдельно по уху, носу, пальцам, суставчикам, едва ли поймешь художественную прелесть этого шедевра скульптуры, красоту и гармонию этой божественной статуи. То же и у нас: изрезав пьесу на куски, мы перестали видеть ее и жить с нею в целом.

В результате – новый тупик, новые разочарования, сомнения, временное отчаяние и прочие неизбежные спутники всяких исканий.

Я понял, что мы, артисты Художественного театра, научившиеся некоторым приемам новой внутренней техники, применяли их с известным успехом в пьесах современного репертуара, но мы не нашли соответствующих приемов и средств для передачи пьес героических, с возвышенным стилем, и нам предстояла в этой области огромная, трудная работа еще на многие годы.

Описываемый спектакль внес и еще одно недоумение в мои искания и работу. Дело в том, что мы хотели сделать постановку наиболее простой, скромной, но постановка оказалась необычайно роскошной, величавой, эффектной – до того, что красота ее била в глаза и лезла вперед, заслоняя своим великолепием артистов. Таким образом, оказывается, что чем больше стараешься сделать обстановку простой, тем сильнее она кричит о себе, тем больше она кажется претенциозною и кичится своим показным примитивом.

Спектакль прошел с большим успехом. Одни восторгались, другие критиковали, но все были взволнованы и возбуждены, спорили, читали рефераты, писали статьи, и некоторые театры исподтишка заимствовали идею Крэга, выдавая ее за свою187.

Опыт проведения "системы" в жизнь К описываемому времени моя "система" получила, как мне казалось, полноту и стройность. Оставалось провести ее в жизнь. За это дело я взялся не один, а в близком сотрудничестве с моим другом и помощником по театру – Леопольдом Антоновичем Сулержицким. Конечно, прежде всего мы обратились к нашим товарищам, артистам Московского Художественного театра.

Однако я еще не нашел тогда настоящих слов, которые бьют

прямо в цель и сразу убеждают, которые прокладывают путь не в ум, а в сердце. Я говорил по десять слов там, где следовало бы удовольствоваться одним – веским; я преждевременно входил в детали и частности там, где нужно было дать сначала понятие об общем.

Ввиду этих ошибок наше первое обращение оказалось неудачным. Артисты не заинтересовались результатами моей долгой лабораторной работы. Сначала я приписывал свой неуспех их лени, недостаточному интересу к своему делу, даже злой воле, интриге, искал каких-то тайных врагов, а потом утешал себя другого рода объяснениями, говорил себе так: "Русский человек очень трудоспособен и энергичен в области чисто внешней, физической работы. Заставьте его качать воду или сотню раз репетировать, кричать во все горло, напрягаться, возбуждать поверхностными эмоциями периферию тела, – он терпеливо и безропотно будет проделывать все, лишь бы только научиться, как играется такая-то роль. Но если вы дотронетесь до его воли и поставите ему духовное задание, чтобы вызвать внутри его сознательную или сверхсознательную эмоцию, заставить его пережить роль, – вы встретите отпор: до такой степени актерская воля не упражнена, ленива, капризна. Та внутренняя техника, которую я проповедую и которая нужна для создания правильного творческого самочувствия, базируется в главных своих частях как раз на волевом процессе. Вот почему многие артисты так глухи к моим призывам".

Целые годы на всех репетициях, во всех комнатах, коридорах, уборных, при встрече на улице я проповедовал свое новое credo – и не имел никакого успеха. Меня почтительно слушали, многозначительно молчали, отходили прочь и шептали друг другу: "Почему же он сам стал хуже играть? Без теории было куда лучше! То ли дело, когда он играл, как раньше, просто, без дураков!" И они были правы. Я временно променял свою обычную работу актера на изыскания экспериментатора и потому, естественно, пошел назад как исполнитель и интерпретатор ролей и пьес. Это отмечалось всеми, не только моими товарищами, но и зрителями. Такой результат меня очень смущал, и мне было трудно не изменить намеченного пути исканий. Но я – правда, с большими колебаниями – еще держался и продолжал производить свои очередные опыты, несмотря на то, что они в большинстве случаев были ошибочны, несмотря на то, что ради них уходил от меня мой актерский и режиссерский авторитет.

Но я, в угаре своего увлечения, не мог и не хотел работать иначе, чем того требовало очередное мое увлечение и открытие.

Упрямство все более и более делало меня непопулярным. Со мной работали неохотно, тянулись к другим. Между мной и труппой выросла стена. Целые годы я был в холодных отношениях с артистами, запирался в своей уборной, упрекал их в косности, рутине, неблагодарности, в неверности и измене и с еще большим ожесточением продолжал свои искания.

Самолюбие, которое так легко овладевает актерами, пустило в мою душу свой тлетворный яд, от которого самые простые факты рисовались в моих глазах в утрированном, неправильном виде и еще более обостряли мое отношение к труппе.

Артистам было трудно работать со мной, а мне – с ними.

Не добившись желаемых результатов у своих сверстников-артистов, я с Л. А.

Сулержицким обратились к молодежи, избранной из так называемой корпорации сотрудников, т. е. из статистов при театре, а также из учеников его школы.

Молодежь верит на слово, без проверки. Поэтому нас слушали с увлечением, и это давало нам бодрость. Начались уроки по "системе", конечно, безвозмездные; но и это дело – по разным причинам – не развилось; к тому же молодежь была слишком перегружена работой в театре.

После второй неудачи мы с Л. А. Сулержицким решили перенести наши опыты в одну из существовавших тогда частных школ (А. И. Адашева188) и там поставили класс по моим указаниям. Через несколько лет получился результат: многие из учеников Сулержицкого были приняты в театр: в числе их оказался покойный Евгений Багратионович Вахтангов, которому суждено было сыграть видную роль в истории нашего театра. В качестве одного из первых питомцев "системы" он явился ее ярым сторонником и пропагандистом.

Следя за работой Сулержицкого в школе Адашева, слыша отзывы учеников, некоторые из неверующих обратились к нам с просьбой дать и им возможность учиться по "системе".

В числе примкнувших к нам тогда были артисты, которые получили теперь известность в России и за границей: М. А. Чехов, Н. Ф. Колин, Г. М. Хмара, А. И.

Чебан, В. В. Готовцев, Б. М. Сушкевич, С. В. Гиацинтова, С. Г. Бирман и другие.

В этом периоде наших работ с Сулержицким, т. е. в сезоне 1910/11 года, в Художественном театре приступили к постановке пьесы Толстого "Живой труп". В ней много мелких ролей, которые распределили между молодежью, работавшей со мной и с Леопольдом Антоновичем.

Во время моих занятий по "системе" я вырабатывал свой язык,

свою терминологию, которая определяла нам словами переживаемые чувства и творческие ощущения.

Придуманные нами слова, успевшие войти в наш обиход, были понятны только нам, посвященным в "систему", но не другим артистам. Это импонировало одним и в то же время вызывало раздражение, противодействие, зависть и ревность в других.

Благодаря этому образовалось два течения: одно – к нам, другое – от нас. В. И.

Немирович-Данченко почувствовал это и на одной из репетиций обратился ко всей труппе с большой речью, в которой настаивал на том, чтобы мои новые методы работы были изучены артистами и приняты театром для дальнейшего руководства189.

С этой целью, прежде чем начать работу над самой пьесой, Владимир Иванович просил меня подробно изложить всей труппе мою так называемую "систему", чтобы на основании ее начать репетиции новой пьесы. Я был искренно растроган помощью, которую мне оказывал мой товарищ, и по сие время храню за это благодарное чувство к нему.

Но тогда я еще не был достаточно подготовлен к трудной задаче, которую поставили предо мною, и потому неудовлетворительно исполнил свою миссию. Естественно, что вследствие этого артисты не загорелись еще так, как бы мне того хотелось.

К тому же я был не прав, ожидая от них сразу полного признания. Нельзя было требовать от опытных людей такого же отношения к новому, какое я встретил у учеников. Девственная, нетронутая почва молодежи воспринимает все, что ни посеешь ей в душу, но законченные артисты, выработавшие свои приемы долгим опытом, естественно, желают сами предварительно проверить новое и провести его через свою собственную артистическую призму. Они не могут огулом воспринимать чужое.

Во всяком случае, то, что в моей "системе" получило законченную, выработанную форму, было принято ими серьезно, вдумчиво. Опытные люди понимали, что я предлагал только теорию, которую сам артист долгим трудом, привычкой и борьбой должен превратить во вторую натуру и ввести естественным путем в практику.

Незаметно каждый, как умел, принял к сведению то, что я предлагал, и по-своему разрабатывал воспринятое. Но то, что оставалось у меня в то время недоработанным, путаным, неясным, подлежало суровой критике артистов. Я должен был бы радоваться этой критике и воспользоваться ею, но свойственное

мне упрямство и нетерпение мешали мне тогда правильно оценить факты.

Гораздо хуже было то, что некоторые из артистов и учеников приняли мою терминологию без проверки ее содержания, или поняли меня головой, но не чувством.

Еще хуже то, что это их вполне удовлетворило, и они тотчас же пустили в оборот услышанные от меня слова и стали преподавать якобы по моей "системе".

Они не поняли, что то, о чем я им говорил, нельзя воспринять и усвоить ни в час, ни в сутки, а надо изучать систематически и практически – годами, всю жизнь, постоянно, и сделать воспринятое привычным, перестать думать о нем и дождаться, чтобы оно естественно, само собой проявлялось. Для этого нужна привычка – вторая натура артиста; нужны упражнения, подобные тем, которые производит каждый певец, занятый постановкой своего голоса, каждый скрипач и виолончелист, вырабатывающий в себе настоящий артистический тон, каждый пианист, развивающий технику пальцев, каждый танцор, подготовляющий свое тело для пластических движений и танцев и т. п.

Всех этих систематических упражнений не было произведено ни тогда, ни теперь; так называемая "система" принята была понаслышке, и потому она не показала еще до сих пор настоящих результатов, которых надо от нее ждать.

Мало того, в иных случаях поверхностное восприятие ее дало обратные, отрицательные результаты. Так, например, некоторые из опытных артистов, научившись сосредоточиваться по "системе", стали с еще большим вниманием, точностью, отделкой преподносить свои прежние актерские ошибки. Эти люди подложили под слово "система" свои актерские ощущения и привычки, которые давали в результате прежние, набитые ремеслом штампы. Их приняли за то новое, о чем говорит "система", и – успокоились, так как в атмосфере привычных штампов актер чувствует себя удобно. Такие нечуткие актеры уверены, что они все поняли и что "система" принесла им большую пользу. Они трогательно благодарят меня и восхваляют открытие, но мне "не поздоровится от этаких похвал".

Как бы то ни было, но после памятной мне речи Владимира Ивановича моя "система" была официально принята театром.

Первая студия Художественного театра После первых опытов по проведению "системы" в жизнь мы с Сулержицким пришли к тому же заключению, к которому несколько лет назад практика привела меня и В. Э.

Мейерхольда, а именно, что лабораторная работа не может производиться в самом театре, с ежедневными спектаклями,

среди забот о бюджете и о кассе, среди тяжелых художественных работ и практических трудностей большого дела.

Едва ли зрители, сидящие в театре, и читатель, читающий эту книгу, знают об огромной творческой работе моих талантливых товарищей и сотрудников по Московскому Художественному театру: М. П. Лилиной, О. Л. Книппер, М. А.

Самаровой, М. Г. Савицкой, Е. М. Раевской, Е. П. Муратовой, Н. С. Бутовой, М. П.

Григорьевой, И. М. Москвина, В. И. Качалова, В. Ф. Грибунина, Л. М. Леонидова, В.

В. Лужского, А. Р. Артема, А. Л. Вишневского, Г. С. Бурджалова, Н. Г.

Александрова и всех остальных, вместе с нами создавших наше дело, которое далось нам не легко. От каждой постановки нашего театра требовали нового прозрения и новых открытий.

Русский зритель, по своей широкой натуре, не знает границ своих требований, пределов возможного. Он "кого любит, того бьет", он выше меры бранит или превозносит, он не принимает в расчет ни усталости, ни материальных возможностей частного дела, каким был наш театр, не получавший никаких субсидий.

Требования к нам были больше требований, предъявляемых к лучшим мировым субсидированным государством театрам. Чтобы удержаться на завоеванной высоте, приходилось работать свыше сил, и эта чрезмерная работа довела одних из нас до сердечных и других болезней, других свела в могилу. Помощь и поддержка молодых сил, которых должна была готовить студия, являлась необходимой и неотложной.

Движимый этими мыслями, я решил, невзирая на уроки, данные мне раньше жизнью, еще раз попытать счастье в создании студии для молодежи вне стен Художественного театра.

На первую очередь стал вопрос о найме помещения для студии. Огромную роль в этом деле сыграл Владимир Иванович, который, будучи в это время единоличным директором театра с неограниченными полномочиями, своей властью разрешил для студии кредит, а летом нарочно приехал из деревни, чтобы найти для нее помещение.

Чтобы избегнуть на первых порах излишнего расширения, он снял лишь одну большую и при ней две маленькие комнаты в верхнем этаже дома на Тверской (где прежде был кинематограф "Люкс", а в последнее время помещался театр имени В. Ф.

Комиссаржевской). По странной случайности, в этих комнатах когда-то жила сама В.

Ф. Комиссаржевская, и они являлись частью прежнего большого помещения Общества искусства и литературы, в

котором я начинал свою актерскую деятельность. Малые размеры помещения были нужны нам не только по материальным соображениям, но и по художественно-педагогическим. Практика показала нам, что ученик с неокрепшей творческой волей, чувством, темпераментом, техникой, голосом, дикцией и проч. не должен первое время излишне напрягать себя, чтобы не получить нежелательного вывиха и надрыва. Сцена больших размеров требует большего, чем может дать начинающий артист, она насилует. На первое время молодому артисту нужно небольшое помещение, посильные художественные задачи, скромные требования, расположенный зритель.

Пусть молодой артист не напрягает еще неокрепшего голоса, темперамента, техники.

Пусть размеры театра не заставляют его раздувать свое чувство, перетягивать нервы и не толкают его на то, чтобы "рвать страсть в клочки" в угоду большой толпе. Пусть молодой артист студии играет постоянно под присмотром своего руководителя и получает после каждого спектакля его поправки и пояснения, которые превращают публичные выступления в практический урок.

Со временем, когда душевные и физические данные артиста окрепнут, после того как он сыграет свою роль и пьесу в студийных условиях десятки или сотни раз, можно без риска и опасности перевести его на большую сцену – сначала в наигранной, а впоследствии и в новой роли. В этой новой стадии развития ему чрезвычайно важно поиграть с опытными актерами, стоять с ними на одних подмостках, общаться с ними на глазах большой толпы, вместе с ними стараться ответить на большие эстетические вопросы. Я сам в свое время познал эту пользу, поиграв (жаль, что мало) с большими артистками – Г. Н. Федотовой, М. Н. Ермоловой, О. О. Садовской, П. А. Стрепетовой и др.190.

Сделавшись артистом Московского Художественного театра, бывший студиец должен стать опорой стариков, их заместителем и, со временем, пайщиком дела, которое было в то время передано нами в полную собственность артистов.

Но, переходя в главный театр, питомец студии не должен порывать связи с ней, так как в свободное время он может заниматься там и в качестве актера, и в качестве режиссера, преподавателя или экспериментатора, производящего свои пробы и изыскания.

Художественное и административное руководство студией принял на себя Сулержицкий, а я давал ему директивы.

В новой студии собрались все желающие учиться по моей

"системе". Я начал читать им полный учебный курс – так, как он был выработан мной тогда. К сожалению, я не мог уделить много времени для занятий в новой студии, но за меня усиленно работал Сулержицкий, который, по моим указаниям, производил всевозможные упражнения по созданию творческого самочувствия, по анализу роли, по составлению волевой партитуры на основах последовательности и логики чувства.

Параллельно с занятиями репетировали для публичного спектакля пьесу "Гибель "Надежды".

Подготовительные работы велись Р. В. Болеславским, а выпускал работу на публику Сулержицкий.

Репетиции сильно тормозились службой артистов в театре, где в то время спешно заканчивалась постановка новой пьесы. Были минуты, когда казалось, что нет возможности совмещать занятия молодых артистов в двух местах и что поэтому придется отказаться от студийного спектакля и других работ. В минуту колебания я решительно объявил всем студийцам:

"Спектакль должен состояться во что бы то ни стало, хотя бы пришлось сделать невозможное. Помните, что от этого спектакля зависит все ваше будущее. Вы должны пережить свое "Пушкино", которое в свое время было у нас перед основанием Московского Художественного театра. Если нельзя готовить спектакля днем, репетируйте ночью, до рассвета". Так они и сделали. Спектакль был показан мне, а потом и всем артистам Художественного театра, во главе с В. И. Немировичем-Данченко и известным художником А. Н. Бенуа. Показной спектакль имел совершенно исключительный успех и очень явно обнаружил в игре молодых артистов особую, дотоле неведомую нам, простоту и углубленность передачи. Я относил ее не без основания к нашей общей работе "по системе".

После этого начались публичные спектакли191 с продажей билетов, причем получаемые деньги поддерживали материально молодую студию. О плате актерам за их труды пока не могло быть и речи, они работали бесплатно. На следующий год, когда студия заслужила окончательное признание, Московский Художественный театр широко пришел ей на помощь и взял ее на свой бюджет. С этого момента она называлась Студией Московского Художественного театра, а впоследствии, когда зародились другие такие же учреждения, получила название Первой студии Московского Художественного театра.

Высшим художественным достижением Первой студии была инсценировка повести Диккенса "Сверчок на печи", переделанной для сцены Б. М. Сушкевичем192, который участвовал и в ее постановке193. "Сверчок" для Первой студии – то же, что "Чайка"

для Московского Художественного театра.

В эту работу Сулержицкий вложил все свое сердце. Он отдал ей много высоких чувств, духовных сил, хороших слов, теплых убеждений, красивых мечтаний, которыми он пропитал всех участвующих, что сделало спектакль необыкновенно душевным и трогательным. Пьеса требовала не простой актерской игры, а какой-то особенно интимной, льющейся прямо в сердце зрителя.

В этом спектакле, может быть впервые, зазвучали те глубокие сердечные нотки сверхсознательного чувства, в той мере и в том виде, в каких они мерещились мне тогда. Эти тонкости затеривались и не доходили до зрителя в большом пространстве малоуютного многолюдного театра, где актерам приходится возвышать и напрягать голос и по-театральному подчеркивать игру.

О молодой студии много писали, много говорили в газетах, в обществе, в театре; иногда ее ставили в пример нам, старым артистам, которые почувствовали, что рядом с ними растет конкурент, а конкуренция, как известно, лучший двигатель прогресса.

С тех пор артисты Московского Художественного театра стали с большим вниманием относиться к тому, что им говорилось по поводу нового подхода к творчеству. Моя популярность понемногу стала возрождаться.

Работа в Первой студии, под талантливым руководством Л. А. Сулержицкого, шла хорошо. Он был человеком идеи, толстовцем. И в театре он требовал от его деятелей, своих учеников, служения искусству. И с этой стороны, конечно, он находил во мне самую горячую поддержку. Всякая невоспитанность, грубость, некорректность студийцев больно задевала его за сердце; он ссорился с ними, убеждал, учил словами и собственным примером, воспитывал это поколение, которое, в силу общественных и политических условий, не выработало в себе должной дисциплины и выправки. Впрочем, известную театральную тренировку они получили еще при своей службе в Художественном театре. Почти все они сотни раз выходили в народных сценах. Тяжелая работа простого сотрудника выработала в них сознание долга, которое необходимо в театре. Но многое в них требовало перевоспитания. Об этом заботился Сулер и отдавал этому делу свою душу и нервы, что стоило ему здоровья, которым он, к сожалению, не мог похвастаться, так как доктора уже констатировали у него запущенный нефрит, полученный им в Канаде.

Нелегко воспитывать уже взрослых людей, которые хотят быть самостоятельными и учить других. Но, к счастью, Сулер

обладал жизнерадостным, легким, веселым характером. Его выговоры и наставления перемешивались с шутками и глупостями, которые никто не умел делать лучше его. Нельзя перечесть всех дурачеств и шалостей, которые он проделывал не только в свободное время, но и на репетициях, когда это было нужно для освежения атмосферы. Вот, например, одна из таких шуток.

Молодой талантливый студиец легко приходил в отчаяние от малейшей неудачи в работе. Но стоило его огладить, похвалить, уверить в том, что у него большой талант, безвольный молодой человек снова оживал. Чтобы не повторять одних и тех же одобрений, Сулер сделал плакат с надписью: "Студиец такой-то очень талантлив".

Этот плакат был приколочен к палке и, при малейшем сомнении студийца, его торжественно проносили по комнате, где совершалась репетиция. Процесс отворяния двери, комически-серьезный вид того, кто проносил плакат, вызывали общий хохот и веселье. При этом атмосфера репетиций разряжалась, студиец веселел, и работа продолжалась с новым одушевлением.

Л. А. Сулержицкий мечтал вместе со мной создать нечто вроде духовного ордена артистов. Членами его должны были быть люди возвышенных взглядов, широких идей, больших горизонтов, знающие человеческую душу, стремящиеся к благородным артистическим целям, умеющие приносить себя в жертву идее. Мы мечтали о том, чтобы нанять имение, соединенное с городом трамваем или железной дорогой. Можно было бы пристроить к главному дому сцену и зрительный зал, где должны были происходить спектакли студии. Во флигелях этого дома мы хотели разместить актеров, а для зрителей необходимо устроить гостиницу, причем приезжающий вместе с билетом получал бы право на комнату для ночлега. Зрители должны были собираться заблаговременно до спектакля. Погуляв в красивом парке при доме, отдохнув, пообедав в общей столовой, которую содержали бы сами студийцы, стряхнув с себя столичную пыль, очистив душу, зритель должен был идти в театр. В таком виде он являлся бы хорошо подготовленным к восприятию художественно-эстетических впечатлений. Средства такой загородной студии получались бы не только от спектаклей, но их давало бы и само хозяйство. В весеннее и летнее время посевов и жатвы все полевые работы должны были производиться самими студийцами. Это имело бы важное значение для общего настроения и атмосферы всей студии. Люди, встречающиеся ежедневно в нервной атмосфере кулис, не могут установить тех тесных дружеских отношений, которые необходимы для

коллектива артистов. Но если помимо закулисной жизни те же люди будут встречаться в природе, в общей работе над землей, на свежем воздухе, под лучами солнца, – их души раскроются, дурные чувства испарятся, и общий физический труд поможет их слиянию. На время весенних и осенних полевых работ театральная жизнь приостанавливалась бы для того, чтобы возрождаться вновь после уборки хлеба. А зимой, в свободное от творчества время, сами студийцы должны были работать над постановкой пьес, т. е. должны были писать декорации, шить костюмы, делать макеты и проч. Идея о работе на земле – давнишняя мечта Л. А. Сулержицкого; без земли и природы, особенно в весеннее время, он не мог существовать. Его тянуло из города в деревню.

Сельскохозяйственная сторона предполагаемой студии должна была поэтому вестись под непосредственным присмотром самого Сулержицкого.

Конечно, эта затея в целом осталась только в мечтах, однако часть ее нам все-таки удалось привести в исполнение.

На берегу Черного моря, в Крыму, в нескольких верстах от города Евпатории, на великолепном песчаном пляже, была мною куплена земля и предоставлена в пользование студии. На этой земле были выстроены на деньги, вырученные от спектакля в Евпатории, общественные здания, небольшая гостиница, конюшня, коровник, склады для сельскохозяйственных орудий, семян, продуктов, запасов, погреба для хранения мяса и молока и проч. Каждый из студийцев должен был сам, собственноручно, выстроить дом, который предоставлялся строившему для жительства на черный день.

В течение двух или трех лет группа студийцев, под руководством Л. А.

Сулержицкого, приезжала на лето в Евпаторию и жила там жизнью первобытных людей, не имеющих крова. Они сами свозили и обтесывали камни для постройки общественных домов; из них временно сложили стены совершенно так, как дети складывают домики из кубиков: вместо крыши – брезент, вместо дверей и оконных рам – ковры и матерчатые занавески, пол – песочный грунт самого пляжа, внутри дома – уютная обстановка с каменными диванами и сидениями, покрытыми подушками, как в средневековых замках; матерчатые панели по стене, китайские фонари, освещающие комнаты по вечерам. Вся компания первобытных людей ходила полуобнаженная и от загара естественно окрасилась в бронзовый цвет. Л. А. Сулержицкий повторял свои приемы с духоборами в Канаде, он установил строгий режим. У каждого из студийцев была своя общественная

обязанность: у одного – кухаря, у другого – кучера, у третьего – хозяйственная часть, четвертый – лодочник и т. д. Слава о первобытных людях разнеслась по всему Крыму и привлекала любопытных, которые организовывали поездки, чтобы посмотреть диких студийцев Московского Художественного театра.

Еще раз в моей жизни мне пришлось возобновить свои искания в области декораций и принципов внешней сценической постановки. Пересмотр театральных возможностей был вызван на этот раз необходимостью устройства студийной сцены в снятой нами комнате с низким потолком. Хотелось, чтобы она не напоминала убогих домашних любительских сценок, в которых не чувствуется серьезности, хотелось, чтобы она импонировала оригинальностью разрешения поставленной проблемы.

Дело усложнялось тем, что приходилось считаться с моими материальными средствами, которых было слишком мало. В низкой комнате нельзя было строить обычных театральных помостов, так как актеры, стоя на них, касались бы головами о потолок. Поэтому, вместо того чтобы ставить актеров на возвышение, пришлось посадить на него самих зрителей. Помещенные на подмостках, сделанных уступами, зрители, сидевшие рядами, по восходящим ступеням амфитеатра, были выше уровня пола сцены и потому могли хорошо видеть актеров, не заслоняя их друг от друга своими спинами. В свою очередь при такой комбинации выигрывала и сама сцена, так как ее высота без помоста оказывалась достаточной. Зрители, сидевшие в первых рядах, ничем не были отделены от актеров: ни балюстрадой, ни рампой (сцена освещалась сверху). Только в антрактах сдвигающийся матерчатый занавес закрывал сцену от глаз зрителей.

Близость артистов и зрителей сливала их. Смотрящим казалось, что они помещены в самую комнату, в которой живут действующие лица, и что они случайно присутствуют при том, что совершается в жизни пьесы. В этой интимности заключалась одна из главных прелестей студии.

О декорациях обычного театрального типа не могло быть и речи, так как их невозможно было бы протащить в верхний этаж большого дома, где помещалась студия.

Кроме того, им бы не оказалось там и места для хранения, ни на самой сцене, ни рядом, в маленькой комнате, перегороженной для артистических уборных.

Вместо обычных декораций я ввел тогда систему сукон и полотен, которые были до некоторой степени новостью в то время. Сложенные друг на друга в углу комнаты, точно простыни в шкафу, полотна занимали минимум места. К каждому из

полотен были пришиты крючки; в них продевались палки, с помощью которых они подымались кверху и там зацеплялись крючками за потолок, обтянутый металлической сеткой.

Крючки можно было прицеплять в любом месте, чтобы придавать желаемый контур выгораживаемой на сцене комнате.

Со временем, при переходе Первой студии в более обширное помещение (на теперешней Советской площади), система сукон была усовершенствована.

Новый тип сцены потребовал новых постановочных возможностей, которые пришлось изыскивать. Так, например, для "Двенадцатой ночи" Шекспира, в которой много картин, я придумал особого рода занавес, повешенный не в ширину, а в глубину сцены. С его помощью можно закрывать одну декорацию, которая устроена на левой половине сцены, и одновременно открывать другую декорацию, заготовленную в противоположной, правой стороне. Пека действие идет здесь, подготавливается новая декорация за занавесом на левой стороне сцены.

При постановке толстовской "Сказки об Иване-дураке" (на сцене того же типа – во Второй студии), ради сокращения антрактов между многочисленными картинами, я придумал особые подкатные платформы. Пока на одной из них играли, другая устанавливалась за кулисами. При наступившей темноте одну платформу укатывали за кулисы, а другую на ее место вкатывали.

Во втором акте пьесы Андреева "Младость", в котором декорация изображает полотно железной дороги на опушке густого леса, я воспользовался черным бархатом. Те части деревьев, которые якобы выступали вперед и попадали в полосу лунного света, были переданы у нас отдельными подвесками, полотенцами и тряпочками. Самый же бархат, являвшийся фоном для них, рисовал в воображении зрителя беспредельную глубину густого леса. Это давало перспективу крошечной сцене. Ради еще большего усиления дали я поставил сзади, у самого бархатного задника, оклеенный таким же бархатом ящик-транспарант с прорезанными в нем огоньками, дававшими иллюзию станционных фонарей вдали. Таким образом, вся декорация состояла из нескольких тряпочек и ящика на фоне бархата. Этот принцип был широко развит мною для несостоявшейся постановки "Розы и Креста" А. Блока194.

Насколько новые студийные приемы внешней постановки были сценичны, можно судить по следующему факту.

Однажды, разбирая достоинства и недостатки сценических работ всевозможных русских и иностранных художников применительно к задачам театра и, в частности, артистов, я

обратился к одному известному художнику и знатоку живописи с таким вопросом:

"Какую декорацию вы считаете наиболее подходящей для художественного фона актеру?

Какая декорация больше всего отвечает сценическим задачам нашего театра?" Прошло довольно много времени.

"Знаю! – торжественно объявил мне как-то при встрече знаменитый художник.- Наиболее соответствующие задаче театра декорации были даны при постановке "Сверчка" в Первой студии".

Декорации и обстановка, о которых шла речь, были очень просты. Бутафорские вещи, как то: полки с разными предметами, стоящими на них, или шкаф с посудой, были написаны на деревянных фанерах и выпилены по контурам. Почти вся декорация была сделана руками студийцев, в числе которых был, правда, и художник. Конечно, нельзя было назвать декорацию художественной в смысле живописи и красок, но она была как-то по-особому сценична.

Когда упомянутый известный художник стал обосновывать мне высказанное им мнение, указывая на разные подробности наших декораций в "Сверчке", я понял, что мой собеседник считает наиболее удачным именно то, что сделали сами артисты по своему внутреннему побуждению, подсказанному духовными задачами той или иной роли и всей постановки в целом. Это лишний раз подтвердило мне, что театру нужен не просто художник-живописец, что работающий в театре художник непременно должен быть, хоть немного, и режиссером, понимающим задачи и основы нашего искусства и техники.

Я не буду говорить о последнем периоде существования Первой студии, потому что в этот период я не принимал непосредственного участия в ее творческой жизни.

Окрепнув, она повела самостоятельную художественную жизнь и наконец превратилась в МХАТ 2-й195. Я не имею возможности говорить в этой книге о многих моментах в жизни Московского Художественного театра, не связанных с моей личной художественной эволюцией,- даже о таких моментах, на которых историк этого театра должен будет остановиться с особенным вниманием ввиду их огромной значительности. Я должен отказаться и от рассмотрения художественной деятельности тех лиц, которые могут считаться нашими учениками.

Вслед за Первой студией зародилась Вторая, образовавшаяся из частной драматической школы наших артистов – Н. Г. Александрова, Н. О. Массалитинова и Н. А. Подгорного. В последний год перед ее закрытием выпускался целый ряд

молодых людей с хорошими данными. Среди них были: А. К. Тарасова, М. А.

Крыжановская, Е. И. Корнакова, Р. Н. Молчанова, Н. П. Баталов, В. А. Вербицкий и другие. Я с покойным В. Л. Мчеделовым сорганизовали их в студию196, которую они повели на свой риск и страх, так как я уже не мог оказать им материальной поддержки. Для первого спектакля исполняли пьесу З. Гиппиус "Зеленое кольцо", и этот спектакль определил судьбу студии. Она сразу стала на ноги… Осенью 1924 года артистические силы ее влились в труппу нашего театра и составляют в настоящее время молодое поколение его, уже достаточно заявившее себя в наших последних постановках.

Одновременно со Второй студией формировалась и развертывалась под руководством Е.

Б. Вахтангова Третья студия (ныне – театр имени Е. Б. Вахтангова)197, также примыкавшая одно время к Московскому Художественному театру. Затем возникла Четвертая студия198, принявшая теперь название "Реалистического театра", куда вошли артисты нашего театра, не находившие в нем, по тем или иным причинам, достаточного применения своим силам и образовавшие районную труппу, в которой ощущалась большая надобность.

Наконец, не могу не отметить возникновения Музыкальной студии Московского Художественного театра (в настоящее время – Музыкальная студия имени народного артиста В. И. Немировича-Данченко), сорганизованной и руководимой Владимиром Ивановичем и давшей ряд прекрасных постановок199. Но я не принимал участия в ее художественной деятельности, как и в деятельности Третьей и Четвертой студий, а потому не имею возможности останавливаться на ней, как и на этих последних.

Говорить же о них бегло – значило бы не проявить к ним достаточно серьезного отношения.

По тем же причинам я не касаюсь здесь и художественной деятельности еврейской студии "Габима", с Н. Л. Цемахом во главе, в которой по моей просьбе несколько лет работал в качестве преподавателя, а затем и в качестве режиссера, покойный Е.

Б. Вахтангов и где я сам прочел курс лекций по "системе"200.

Еще менее я могу здесь говорить об армянской студии, образовавшейся под руководством режиссера Первой студии С. И. Хачатурова, или о таких заграничных наших последователях, как известная польская артистка С. Высоцкая (Станиславская), организовавшая в Киеве до войны свою студию по образцу Первой

студии, или деятели нынешнего театра в Болгарии, командированные к нам прежним болгарским правительством и многие годы служившие в нашем театре в качестве сотрудников или состоявшие учениками в нашей школе.

Капустники и "Летучая мышь" Московский Художественный театр дал отростки не только в области драмы, но и в другой, совершенно противоположной области – пародии и шутки.

Это относится еще ко времени Московского Общества искусства и литературы, в котором устраивали вечера веселой пародии и шутки. Такого же рода "веселые вечера" устраивались и Московским Художественным театром в разное время: в 1902 году – в репетиционном сарае на Божедомке, в 1903 году, по желанию А. П. Чехова, – в Московском Художественном театре при встрече Нового года, в 1908 году – там же в день десятилетнего юбилея Художественного театра, по окончании торжества. 9 февраля 1910 года состоялся первый платный "капустник", с продажей билетов в пользу наиболее нуждающихся артистов театра.

Этот и ему подобные вечера, носившие приблизительно тот же характер, подготавливались в течение нескольких дней. Работали всюду: в уборных, в коридорах, во всех углах, во время спектаклей, в перерывах между ними и все ночи напролет. При той энергии, какую затрачивал на это театр, результаты, достигаемые им в течение короткого срока, бывали иногда поразительны.

Ночь перед капустником преобразовывала до неузнаваемости весь театр. Все кресла партера выносились, и на их место ставились столы, за которыми публика ужинала.

Вместо прислуги служили молодые ученики, ученицы и артисты, не занятые на сцене.

Под столами были спрятаны всевозможные электрические эффекты: загорались лампочки или начинали трещать какие-то трещотки. Все барьеры зрительного зала были разукрашены писаными коврами, гирляндами; сверху висели разные фонари, безделушки или украшения, гирлянды; у каждого из столиков горела цветная лампочка, что при полной темноте театра давало эффектную картину; наверху, в ярусах, были спрятаны два оркестра музыки – струнный и военный; заготовлены огромные корзины с разными трещотками, свистульками, лопающимися пузырями. К восьми часам съезжалась публика, рассаживалась по местам; свет понемногу тушился, и зал погружался в полную темноту. Когда присутствующие успевали немного привыкнуть к ней, вдруг, неожиданно для всех, по данному, заранее срепетированному сигналу зал оглашался всевозможными

звуками: трубили трубы, барабанил барабан, скрипки и все струнные инструменты пели на высоких нотах, духовые визжали, цимбалы звенели, гремел театральный гром с раскатами; все звуки, свистульки и шумы, которые существовали в театре, пускались в ход. Одновременно со звуковой вакханалией загорались все прожектора, имевшиеся в театре. Публика ослеплялась, и в это время со всех концов зрительного зала, из верхнего этажа вниз и из нижнего вверх, летели серпантины, конфетти, и пускались сотни разноцветных воздушных шаров.

Увеселительная программа бывала самая разнообразная.

Ставили "Прекрасную Елену" – шутливую пародию на постановку знаменитой оперетки, причем в качестве дирижера выступал Владимир Иванович, Менелая играл Качалов, Елену – Книппер, Париса – Москвин, одного из Аяксов – Сулержицкий. На этом же капустнике, по требованию публики, С. В. Рахманинов дирижировал "Танцем апашей", который исполняли Коонен и Болеславский.

Устраивали балаган, причем И. М. Москвин изображал слугу – старательного дурака, вроде Рыжего в цирке, который опускал и подымал занавес (всегда не вовремя). Он прислуживал фокусникам, подавал им не те предметы, которые им были нужны, наивно выдавал секрет трюка, ставил в дурацкое положение самого фокусника.

В том же балагане бывали пародии на модную в то время борьбу. Худой, изящный, щупленький французик, изображаемый В. И. Качаловым, в трико и дамских панталонах, состязался в борьбе со здоровым русским кучером, которого играл В. Ф. Грибунин, в рубахе, с засученными штанами. Борьбы, конечно, никакой не было, а был лишь комический шарж на позы, карикатура на смешные стороны этой забавы, сатира на подкупность жюри и самих борцов. Их плутни выдавал по глупости тот же слуга при балагане – И. М. Москвин. Был угадыватель мыслей, который в состоянии гипноза открывал злобы дня и пикантные секреты театра.

В том же балагане огромный и могучий Ф. И. Шаляпин, в восточном костюме, боролся с маленьким, коротеньким и юрким Л. А. Сулержицким. Потом те же борцы великолепно пели украинские песни. Четыре венские гризетки – И. М. Москвин, В.

Ф. Грибунин, В. В. Лужский, артист Малого театра Климов – танцевали и пели якобы пикантный квартет на невероятные по глупости слова, имевшие претензию походить на немецкий язык:

Ich bin zu mir heraus,
Ich habe Offenbach,
Zu mir spazieren Haus

Herr Gansen Mittenschwach.

Был и такой номер:

Выкатывали огромную пушку. Выходил маленький Сулержицкий в какой-то непонятной иностранной форме из кожи и клеенки. Он говорил длинную речь, пародируя английский язык. Переводчик объяснял, что англичанин предпринимает опасное путешествие на Марс. Для этого его положат в пушку и выстрелят. Появлялась жена, происходило трогательное прощание, тоже на якобы английском языке. Потом к бесстрашному офицеру подходили В. И. Качалов и В. Ф. Грибунин, одетые в непонятную форму каких-то артиллеристов. Они только что прочистили пушку и смазали ее маслом, а теперь с небольшими масленками от швейной машинки в руках подошли и прыскали масло на клеенчатую одежду бесстрашного полковника: благодаря такой смазке англичанин будет лучше скользить при выстреле по жерлу пушки. На верхнем ярусе зрительного зала был поставлен большой круг, обтянутый белой папиросной бумагой, подобно тем, через которые в цирке прыгают наездники. Все готово. Прощание кончено. Храбрый полковник говорит последнюю прощальную речь перед далеким путешествием. Его подымают к жерлу пушки – он скользит и скрывается в ней. Потом В. И. Качалов и В. Ф. Грибунин кладут пыжи, заколачивают их потуже, всыпают порох, зажигают фитиль на длинной палке и, с большими предосторожностями, на расстоянии, поджигают заряд. Вся публика, и особенно дамы, в волнении и ожидании оглушительного выстрела, старательно затыкает себе уши. Но, к удивлению всех, раздался лишь звук детской игрушечной хлопушки, хотя при этом оба поджигавшие солдата упали от сотрясения, и зал огласился страшным криком; бумажный круг прорвался, в отверстии его показалась на верхнем ярусе фигура бравого полковника Сулержицкого, и военный оркестр заиграл торжественный туш.

Курьезнее всего то, что один из зрителей видел летящего в воздухе Сулержицкого!

А вот еще номер, который произвел сенсацию. На сцене есть вращающийся круг.

Внешнюю сторону этого круга обнесли низеньким барьером, какой существует в цирке.

Вокруг было поставлено несколько рядов, стульев для публики, сидевшей на сцене.

А дальше была сделана панорама с рисованным цирком, наполненным толпой народа.

Против зрителей, как полагается, был выход артистов и цирковой оркестр над ним.

На вращающемся круге стояла деревянная лошадь, на спине которой Бурджалов в костюме цирковой наездницы танцевал "pas de chale", прыгая через обручи и прорывая их. При этом державшие обручи стояли вне круга на неподвижном полу, а якобы бежавшая лошадь двигалась вместе с вращающимся кругом.

Потом шел номер самого директора цирка, которого изображал я. Я появлялся во фраке, с цилиндром, надетым для шика набок, в белых лосинах, в белых перчатках и черных сапогах, с огромным носом, с черными усами, густыми черными бровями и с широкой черной эспаньолкой. Вся прислуга в красных ливреях выстраивалась шпалерами, музыка играла торжественный марш, я выходил, раскланивался с публикой, потом главный шталмейстер вручал мне, как полагается, бич и хлыст, я щелкал (этому искусству я учился в течение всей недели во все свободные от спектакля дни), и на сцену вылетал дрессированный жеребец, которого изображал А. Л. Вишневский.

Номер цирка кончался кадрилью всех артистов. При этом вся труппа Художественного театра с Книппер, Качаловым, Москвиным, Лужским, Грибуниным и др. выезжала на детских картонных лошадках с фальшивыми кукольными ногами, а я, в качестве директора, стоял у входа с огромным звонком густого низкого звука и звонил при перемене котильонных фигур-кавалькад. Артисты выполняли их, бегая по арене собственными ногами201.

В качестве conferencier на этих капустниках впервые выступил и блеснул талантом наш артист Н. Ф. Балиев. Его неистощимое веселье, находчивость, остроумие – и в самой сути, и в форме сценической подачи своих шуток, смелость, часто доходившая до дерзости, умение держать аудиторию в своих руках, чувство меры, уменье балансировать на границе дерзкого и веселого, оскорбительного и шутливого, уменье вовремя остановиться и

дать шутке совсем иное, добродушное направление,- все это делало из него интересную артистическую фигуру нового у нас жанра.

Большую роль в этих выступлениях Н. Ф. Балиева играл скрывавшийся за кулисами Н.

Л. Тарасов, автор многих чрезвычайно талантливых шуток и номеров, один из пайщиков, позднее – член дирекции театра, незаменимый наш друг, выручивший нас крупной суммой в трудную минуту во время наших гастролей в Германии.

Сбоку сцены стоял огромный бутафорский телефон, который то и дело звонил. Балиев подходил. По вопросам и ответам телефонирующего зрители узнавали, в чем дело и ради какой остроты прибегали к помощи аппарата. Вот, например: один из капустников совпал с выборами председателя в Государственную думу, и Москва жадно ждала известий. Бутафорский телефон неимоверных размеров зазвонил. Н. Ф.

Балиев подошел и поднес к уху трубку:

"Откуда говорят? Из Петербурга? Из Государственной думы?" Балиев заволновался и обратился к публике с просьбой:

"Тише, тише, господа, плохо слышно".

Театр замер.

"Кто говорит?" Вся фигура Балиева вдруг превратилась в подобострастную. Он стал низко кланяться тому, кто говорил с ним по телефону.

"Здравствуйте! Очень счастлив… Спасибо, что позвонили…" Потом, после паузы, он продолжал:

"Да, да… капустник… очень весело… много народу… полный, полный сбор…" Новая пауза; потом он довольно решительно говорит:

"Нет!"

Новая пауза. Н. Ф. Балиев заволновался:

"Нет, уверяю вас, нет, нет, нет…" После каждой новой паузы он все нервнее, все порывистее, все взволнованнее и решительнее отнекивался. По-видимому, кто-то сильно напирал с какой-то просьбой.

Ему пришлось даже, ради усиления отказа, отрицательно качать головой и отмахиваться руками и в конце концов почти резко и твердо оборвать разговор.

"Извините, не могу, никак не могу".

Тут он с раздражением повесил трубку и быстрыми шагами пошел за кулисы, на ходу бросив в публику фразу, с недовольным лицом:

"Н… (он назвал имя одного из политических деятелей, добивавшегося председательского места) спрашивает, не нужен

ли на нашем капустнике председатель".

Среди шуток и забав артистов на капустнике выделились некоторые номера, которые намекали на совсем новый для России театр шутки, карикатуры, сатиры, гротеска.

За это дело и взялись Н. Ф. Балиев и талантливый Н. Л. Тарасов.

Сначала они основали в подвале дома Перцова у Храма Спасителя нечто вроде клуба артистов Художественного театра. Там в интимной компании веселились и шутили артисты нашего и других театров. Впоследствии образовался театр "Летучая Мышь", который в силу разных условий принужден был изменить прежнее направление в сторону красивых, нередко подлинно художественных картинок и сценок, с пением, танцами и декламацией. Этот репертуар, ставший типичным для "Летучей Мыши", прогремел на весь мир и достаточно известен.

Актер должен уметь говорит

Пушкинский спектакль Наступили годы мировой катастрофы. Началась война 1914 года.

В Москве кипела жизнь и был подъем. Театры работали, как никогда. Репертуар их старались подлаживать к моменту и выпускали ряд наскоро испеченных патриотических пьес. Все они проваливались одна за другой,- да и немудрено!

Может ли театральная карточная война тягаться с подлинной, которая чувствовалась в душах людей, на улицах, в домах или гремела и уничтожала все на фронте?

Театральная война в такое время кажется оскорбительной карикатурой.

Пушкинский спектакль, под режиссерством В. И. Немировича-Данченко и художника А.

Н. Бенуа, с его декорациями и в исполнении лучших артистов Московского Художественного театра,- вот в чем выразился наш отклик на события. Было решено поставить три пьесы Пушкина: "Каменный гость", "Пир во время чумы" и "Моцарт и Сальери", в которой я играл роль Сальери202.

Многие, увлекаясь пушкинским стихом, недооценивают самого содержания пушкинской поэзии. Я же, напротив, старался до конца исчерпать внутреннюю суть драмы. Мне казалось недостаточным изображать Сальери только завистником. Для меня он – жрец своего искусства и идейный убийца того, кто как бы потрясает основы этого искусства. Мой Сальери при открытии занавеса не блаженствует за утренним чаем в пудреном парике. Зритель застает его в халате, с растрепанными волосами, измученным после ночной работы, которая не принесла ему плодов. Труженик Сальери вправе требовать себе от неба награды

и завидовать бездельнику Моцарту, творящему шедевры шутя. Он завидует ему, но борется со своим недобрым чувством.

Он, как никто, любит гений Моцарта. Тем труднее ему решиться на убийство, тем сильнее его ужас, когда он понимает свою ошибку.

Таким образом, роль была мною построена не на зависти, а на борьбе преступного долга с поклонением гению. Этот замысел наполнялся все новыми и новыми психологическими деталями, от которых общие творческие задачи усложнялись. За каждым словом роли был накоплен огромный духовный материал, каждая мелочь которого была мне так дорога, что я не мог расстаться с нею.

Сейчас нет нужды разбирать, правильно или ошибочно я трактовал пушкинский образ.

То, что я делал,- я делал искренно; я чувствовал душу, мысли, стремления и всю внутреннюю жизнь моего Сальери. Я жил ролью правильно, пока мое чувство шло от сердца к двигательным центрам тела, к голосу и языку. Но лишь только пережитое выражалось в движении и особенно в словах и речи, – помимо моей воли создавался вывих, фальшь, детонировка, и я не узнавал, во внешней форме своего искреннего внутреннего чувства.

Я не буду говорить здесь о напряжении тела и о последствиях, им вызываемых. Об этом я говорил уже достаточно.

На этот раз главное было в том, что я не справлялся с пушкинским стихом. Я перегрузил слова роли и придал каждому из них в отдельности большее значение, чем оно может в себя вместить. Пушкинские слова как бы распухли.

Все говорят: нет правды на земле.

Но правды нет – и выше…

В каждом из этих слов было заключено для меня так много, что содержание не вмещалось в форму и, выходя за ее пределы, распространялось в бессловесной, но многозначительной для меня паузе: каждое из распухших слов отделялось друг от друга большими промежутками. Это растягивало речь настолько, что к концу фразы можно было уже забыть ее начало. И чем больше я вкладывал чувства и духовного содержания, тем тяжелее и бессмысленнее становился текст, тем невыполнимее была задача. Создавалось насилие, от которого, как всегда, я начинал пыжиться и спазматически сжиматься. Дыханье спиралось, голос тускнел и хрипел, диапазон его суживался до пяти нот, уменьшалась его сила. При этом он стучал, а не пел.

Пытаясь придать ему больше звучности, я невольно прибегал к обычным банальным актерским приемам, т. е. к ложному

актерскому пафосу, к голосовым каденциям, фиоритурам.

Этого мало. Насилие, зажимы и напряжение, с одной стороны, боязнь слов вообще, и в частности – пушкинских стихов, с другой стороны, наконец ощущение фальши и вывиха,- все это тянуло меня на тихую речь. Вплоть до генеральной репетиции я шептал роль. Казалось, что на тихом голосе скорее зацепишь верный тон и что фальшь менее слышна на шепоте. Но и неуверенность, и шепот мало подходят к кованому пушкинскому стиху; они лишь усугубляют фальшь и выдают актера.

Меня уверяли, что боязнь слова и тяжесть речи происходят оттого, что я неправильно передаю мысли и скандирую стихи. Предлагали отметить по всей роли выделяемые слова. Но я знал, что дело не в этом. Надо было временно отойти от роли, успокоить чересчур взволнованные чувства и воображение, найти в себе ту гармонию, которой проникнута пушкинская трагедия в целом и которая придает ее стиху такую прозрачность и легкость,- и тогда вновь вернуться к своей роли. Я уже не имел возможности этого сделать.

Но было и еще нечто, что мешало мне при передаче пушкинского стиха и что я уловил при работе над "Моцартом и Сальери".

Мучительно не быть в состоянии верно воспроизвести то, что красиво чувствуешь внутри себя. Я думаю, что немой, пытающийся уродливым мычанием говорить любимой женщине о своем чувстве, испытывает такое же неудовлетворение. Пианист, играющий на расстроенном или испорченном инструменте, переживает то же, слыша, как искажается его внутреннее артистическое чувство.

Чем больше я прислушивался к своему голосу и речи, тем яснее мне становилось, что я не впервые так плохо читаю стихи. Я всю жизнь так говорил на сцене. Я стыдился прошлого. Мне хотелось вернуть его, чтобы изгладить произведенное раньше впечатление. Представьте себе, что певец, певший с успехом, вдруг, под старость, узнает, что он всю жизнь детонировал при пении. Сначала он не хочет верить открытию. Он ежеминутно подходит к фортепиано и проверяет взятую голосом ноту, спетую фразу и убеждается в том, что он понижает на четверть тона или повышает на полтона… Совершенно то же пережил и я в то время.

Мало того. Оглядываясь назад, я понял, что многие из прежних моих приемов игры или недостатков – напряжение тела, отсутствие выдержки, наигрыш, условности, тик, трюки, голосовые фиоритуры, актерский пафос – появляются очень часто потому, что я не владею речью, которая одна может дать то, что мне нужно, и выразить то, что живет внутри. Почувствовав на

самом себе так ярко настоящее значение в нашем искусстве красивой и благородной речи как одного из могучих средств сценического выражения и воздействия, я в первую минуту возрадовался. Но когда я попробовал облагородить свою речь, я понял, что это очень трудно сделать, и испугался вставшей передо мной трудной задачи. Вот когда я до конца понял, что мы не только на сцене, но и в жизни говорим пошло и безграмотно; что наша житейская тривиальная простота речи недопустима на сцене; что уметь просто и красиво говорить – целая наука, у которой должны быть свои законы. Но я не знал их.

С тех пор мое артистическое внимание устремилось в сторону звука и речи, к которым я стал прислушиваться как в жизни, так и на сцене. Более, чем когда-либо, я возненавидел актерские зычные голоса, их грубую подделку под простоту; сухую ударную речь, торжественный монотон, механическое отбивание хорея, анапеста и проч., ползущие кверху хроматические ходы, голосовые перескоки на терцию и квинту со сползанием вниз на секунду в конце фразы и строки.

Нет ничего противнее деланно-поэтического слащавого голоса в лирических стихотворениях, переливающегося, как волны во время мертвой зыби. О эти ужасные концертные чтицы, нежно читающие миленькие стишки: "Звездочка, звездочка, что ж ты молчишь?" Меня приводят в ярость актеры, декламирующие с разрывным темпераментом Некрасова или Алексея Толстого. Я не выношу их отчеканенной дикции, отточенной до колючей остроты и назойливой четкости.

Есть другая манера декламации и стихотворной речи: простая, сильная, благородная.

Я урывками, намеками слышал ее у лучших артистов мира. Она мелькала у них лишь на минуту, чтобы снова скрыться в обычном театральном пафосе. Я хочу именно такой простой, благородной речи. Я чувствую в ней настоящую музыкальность, выдержанный, верный и разнообразный ритм, хороший, спокойно передаваемый внутренний рисунок мысли или чувства. Я слышал своим внутренним слухом такую музыкальную стихотворную речь и не мог уловить ее основ.

Стоило мне начать громко произносить пушкинские стихи,- и все набитые годами, въевшиеся привычки точно лезли толпами изнутри. Чтобы уйти от них, я усиленно отчеканивал смысл слов, душевную суть фразы, не забывая при этом и стихотворные остановки. Но в результате вместо стихов получалась тяжелая, глубокомысленная проза. Я мучился, желая понять то, что подсказывал мне внутренний слух… Но все было напрасно.

Режиссеры, В. И. Немирович-Данченко и А. Н. Бенуа, имели

большой успех, так же как и некоторые из артистов во главе с В. И. Качаловым. Размеры книги не позволяют мне пропеть дифирамбы таланту А. Н. Бенуа, создавшему изумительные, величавые декорации и превосходные стильные костюмы для этой постановки.

Меня – одни хвалили, другие (их было больше) бранили. Но в этой книге – как раньше, так и теперь – я сужу о себе не по отзывам прессы и зрителей, а по собственному ощущению и разумению. Для себя самого – я жестоко провалился в роли Сальери. Но я не променяю этого провала ни на какие успехи и лавры: так много важного принесла мне моя неудача.

После этого спектакля снова начались мои метания, самые тяжелые из всех пройденных мною. Казалось, что вся прошлая жизнь прожита зря, что я ничему не научился, так как шел по ложному пути в искусстве.

В этот мучительный период я случайно попал на концерт одного из наших превосходных струнных квартетов.

Какое счастье иметь в своем распоряжении такты, паузы, метроном, камертон, гармонизацию, контрапункт, выработанные упражнения для развития техники, терминологию, обозначающую те или иные артистические представления и понятия о творческих ощущениях и переживаниях. Значение и необходимость этой терминологии давно уже признаны в музыке. Там есть узаконенные основы, на которые можно опираться, чтобы творить не на авось, как у нас. Случайности не могут быть основой, а без основ не будет подлинного искусства, а будет лишь дилетантизм.

Нужны основы нашего искусства, и в частности – искусства речи и чтения стихов.

В тот вечер, на концерте, мне почудилось, что прежде всего надо искать этих основ в музыке. Речь, стих – та же музыка, то же пение. Голос должен петь и в разговоре, и в стихе, звучать по-скрипичному, а не стучать словами, как горох о доску. Как добиться того, чтобы звук в разговоре был непрерывным, тянущимся, сливающим между собой слова и целые фразы, пронизывающим их, точно нить бусы, а не разрывающим их на отдельные слога? Я чувствовал тогда на концерте, что, если бы в моем распоряжении был этот тянущийся по-скрипичному звук, я мог бы, как скрипачи и виолончелисты, обрабатывать его, т. е. делать звук гуще, глубже, прозрачнее, тоньше, выше, ниже, легато, стаккато, пиано, форте, глиссандо, портаменто и проч. Я мог бы сразу прерывать звук, выдерживать ритмическую паузу, давать всевозможные изгибы голоса, рисуя звуком, точно линией в графике. Вот этой сплошной, тянущейся, как линия, ноты нам

недостает в нашей речи. Между тем каждый дилетант уверен, что у него, в его любительском чтении, звук тянется, а не стучит, что у него есть паузы, повышения, понижения и проч. Как они ошибаются!

По выражению С. М. Волконского, их чтение монотонно, как скучная панель стены. А между тем их голоса не тянутся, а выделывают всевозможные фиоритуры. И это совсем не потому, что они звучат и вибрируют в пространстве, а, напротив,- именно потому, что они не звучат, не вибрируют, а падают тут же, у ног. Чтобы дать какую-то иллюзию звучности своему голосу, банальные чтецы и прибегают ко всевозможным голосовым фиоритурам, которые создают ту противную условность, квази-певучую речь и декламацию, от которой хочется бежать. Я ищу естественной музыкальной звучности. Мне надо, чтобы при слове "да" буква "а" пела свою мелодию, а при слове "нет" то же происходило с буквой "е". Я хочу, чтобы в длинном ряде слов одни гласные незаметно переливались в другие и между ними не стукали, а тоже пели согласные, так как и у многих из них есть свои тянущиеся, гортанные, свистящие, жужжащие звуки, которые и составляют их характерную особенность. Вот, когда все эти буквы запоют,- тогда начнется музыка в речи, тогда будет материал, над которым можно работать. Тогда я спокойно и с уверенностью начну сцену Сальери и произнесу:

Все говорят: нет правды на земле.

Но правды нет – и выше…

И зазвучит торжественно, сильно, на весь мир, протест против неба всего обиженного богом человечества. И не будет, как раньше было у меня, желчного брюзжания маленького, мелкого самолюбия сварливого завистника Сальери. Мне уж не придется, как раньше, выделывать фиоритуры традиционного пафоса на слове "пра-а-а-авды" или на слове "вы-ы-ше" для того, чтобы заставить в своем голосе как-нибудь протянуть эти сухие, беззвучные "а" и "ы". Я уж не буду отбивать стихотворный размер на всех слогах. Когда голос сам поет и вибрирует, нет нужды прибегать к фокусам, а надо пользоваться им, чтобы просто и красиво говорить мысли или выражать большие чувства. Вот такой голос и речь необходимы для Пушкина, Шекспира, Шиллера. Недаром же, когда спросили Сальвини, что нужно для того, чтобы быть трагиком, он отвечал по-наполеоновски.

"La voix, la voix et encore la voix!" (Голос, голос и еще голос!) Сколько новых возможностей откроет нам музыкальная звучная речь для выявления внутренней жизни на сцене! Только тогда мы поймем, как мы смешны теперь своими доморощенными средствами и приемами речи с пятью-шестью нотами голосового

регистра. Что можно выразить на этих пяти стучащих нотах? А ведь ими мы хотим передать сложные чувства. Это все равно, что попытаться на балалайке передавать Девятую симфонию Бетховена.

Музыка помогла мне разрешить многие из мучивших меня тогда недоумений; она убедила меня в том, что актер должен уметь говорить.

Не странно ли: надо было прожить почти шесть десятков лет, чтобы понять, т. е. почувствовать всем своим существом, эту простую и всем известную истину, которой не знает огромное большинство актеров.

Революция Но вот, в 1917 году грянула Февральская революция, а за ней и Октябрьская. Театр получил новую миссию: он должен был открыть свои двери для самых широких слоев зрителей, для тех миллионов людей, которые до того времени не имели возможности пользоваться культурными удовольствиями. Подобно тому как в пьесе Андреева "Анатэма" толпы народа стекались с требованием хлеба у доброго Лейзера, а тот приходил в ужас, не чувствуя себя в силах, несмотря на свое богатство, накормить миллионы людей, так мы очутились в беспомощном состоянии при виде нахлынувшей на театр громады. Но сердце билось тревожно и радостно при сознания огромной по важности миссии, выпавшей на нашу долю. Вначале делались пробы того, как отнесется новый зритель к нашему репертуару, писанному не для народа. Существует мнение, что для крестьянина надо играть непременно пьесы из его жизни, приспособленные к его мировоззрению, для рабочих – пьесы их быта и круга. Это неверно. Крестьянин, смотря пьесу из своего быта, обыкновенно заявляет, что эта жизнь ему и дома надоела, что он на нее достаточно насмотрелся и что ему несравненно интереснее смотреть, как живут другие люди, видеть более красивую жизнь.

Первое время после революции публика в театре была смешанная: богатая и бедная, интеллигентная и неинтеллигентная. Учителя, студенты, курсистки, извозчики, дворники, мелкие служащие разных учреждений, метельщики, шоферы, кондуктора, рабочие, горничные, военные. Раз или два в неделю мы играли свой обычный репертуар в огромном здании Солодовниковского театра, перетаскивая туда свою обстановку и декорации. Естественно, что обстановка спектакля, рассчитанная на интимный театр, теряет в большом и неуютном помещении. Тем не менее наши спектакли проходили при переполненном зале, при напряженном внимании зрителя, при гробовом молчании присутствующих и шумных овациях по окончании спектакля.

Русский человек, как никто другой, заражен страстью к зрелищам. И чем более оно волнует и захватывает душу, тем оно для него привлекательнее. Драму, где можно поплакать, пофилософствовать о жизни, послушать умные слова, простой русский зритель любит больше, чем разухабистый водевиль, после которого уйдешь из театра с пустой душой. Сущность пьес нашего репертуара бессознательно воспринималась новым зрителем. Правда, некоторые места почему-то не доходили, не вызывали обычных откликов и смеха залы, но зато другие совершенно неожиданно для нас принимались новой публикой, и ее смех подсказывал актеру скрытый под текстом комизм, который почему-то ускользал от нас раньше.

К сожалению, закон массового восприятия сценических впечатлений еще не изучен, а важность его для артистов несомненна. Так и остается неизвестным, почему, например, в одном городе некоторые места пьесы принимаются всеми и на всех спектаклях, а в других городах на эти же места не отзываются, а смеются совсем в других местах. И на этот раз мы не знали, почему новый зритель не принимал известные места пьесы и как можно было приспособиться, для того чтобы они дошли до его чувства.

Это были интересные спектакли, научившие нас многому, заставившие нас почувствовать совершенно новую атмосферу зала. Мы понимали, что люди пришли в театр не для того, чтобы забавляться, а чтобы поучаться.

Я вспоминаю при этом моего друга-крестьянина, который раз в год приезжал в Москву со специальной целью просмотреть репертуар нашего театра. Он обыкновенно останавливался у сестры, вынимал из своего узелка желтую шелковую рубаху, которая от времени стала ему узка и коротка, надевал новые сапоги, бархатные шаровары, обливал голову маслом, прилизывал свои волосы и приходил ко мне обедать. Тут он не мог скрыть улыбки радости, когда ступал по чистому паркетному полу, когда с благоговением садился за чистый, хорошо сервированный обеденный стол; он повязывал шею чистой салфеткой, брал в руки серебряную ложку и священнодействовал за обеденной трапезой. С еще большей, нескрываемой радостью он расспрашивал после обеда о наших театральных новостях, потом шел в наш театр на мое режиссерское кресло. Смотря спектакль, он то краснел, то бледнел от восторга и волнения, а по окончании не мог спать и принужден был часами ходить по улицам, чтобы разобраться в воспринятых впечатлениях и как бы разложить свои мысли и чувства по полкам. По возвращении домой он разговаривал с моей сестрой, которая поджидала его и

помогала ему в непривычной для него умственной работе.

Просмотрев весь наш репертуар, он снова до будущего года складывал свою шелковую рубаху, шаровары и новые сапоги, завязывал их в узел, облачался в свое деревенское рабочее платье и на целый год возвращался домой, откуда писал многочисленные философские письма, которые помогали ему продолжать жить запасом впечатлений, привезенных им из Москвы.

Я думаю, немало такого рода зрителей явилось в театр. Мы чувствовали их присутствие и свою артистическую обязанность перед ними.

"Да,- думал я тогда,- наше искусство недолговечно, но зато оно самое неотразимое из всех искусств для современника. Какая сила! Его воздействие создается не одним человеком, а одновременно целой группой лиц – актеров, художников, режиссеров, музыкантов; не одним искусством, а одновременно многими, самыми разнообразными: драмой, музыкой, живописью, декламацией, танцами и проч.

При этом театральное воздействие воспринимается не одним человеком, а одновременно целой толпой людей, отчего развивается общее, массовое чувство, обостряющее моменты восприятия".

Вот эта коллективность, т. е. совместное творчество не одного, а многих творцов, эта собирательность, т. е. воздействие не одного, а многих искусств сразу, эта общность восприятия показали на описываемых спектаклях всю силу своего воздействия на нового, неиспорченного, доверчивого, не блазированного {не пресыщенного (от французского – blase). (Ред.).} зрителя.

Эта сила сценической власти над зрителем особенно рельефно сказалась в одном памятном для меня спектакле. Он был дан чуть ли не накануне Октябрьской революции. В этот вечер к Кремлю стягивались войска, делались какие-то таинственные приготовления, куда-то шли безмолвные толпы. Напротив, в других местах – улицы совершенно пустели, фонари были потушены, сняты полицейские посты. А в Солодовниковском театре тем временем собиралась тысячная толпа смотреть "Вишневый сад", в котором изображается жизнь как раз тех людей, против которых готовилось восстание.

Зал, на этот раз переполненный почти исключительно простой публикой, гудел от возбуждения. Настроение по обе стороны рампы было тревожное. Мы, актеры, загримированные в ожидании начала спектакля, стояли у занавеса и прислушивались к гулу толпы в сгущенной атмосфере театрального зала.

"Не доиграть нам спектакля! – говорили мы.- Нас прогонят со сцены".

Когда двинулся занавес, наши сердца забились в ожидании возможного эксцесса. Но… чеховский лиризм, красота русской поэзии в изображении умирающей русской усадьбы, казалось бы столь несвоевременная для переживаемого тогда момента, тем не менее и в этой обстановке оказали свое действие. Это был один из самых удачных спектаклей по вниманию к нему зрителей. Казалось, что они хотели передохнуть в атмосфере поэзии, проститься навсегда со старой, требующей очистительных жертв жизнью. Спектакль закончился сильнейшей овацией, а из театра зрители выходили молча,- и, кто знает, быть может, среди них были и те, которые готовились к бою за новую жизнь. Вскоре началась стрельба, укрываясь от которой мы с трудом пробирались по домам после спектакля.

Грянула Октябрьская революция. Спектакли были объявлены бесплатными, билеты в продолжение полутора лет не продавались, а рассылались по учреждениям и фабрикам, и мы встретились лицом к лицу, сразу, по выходе декрета, с совершенно новыми для нас зрителями, из которых многие, быть может большинство, не знали не только нашего, но и вообще никакого театра. Вчера наполняла театр смешанная публика, среди которой была и интеллигенция, сегодня перед нами – совершенно новая аудитория, к которой мы не знали, как подступиться. И она не знала, как подойти к нам и как жить с нами вместе в театре. Конечно, в первое время режим и атмосфера театра сразу изменились. Пришлось начать с самого начала, учить первобытного в отношении искусства зрителя сидеть тихо, не разговаривать, садиться вовремя, не курить, не грызть орехов, снимать шляпы, не приносить закусок и не есть их в зрительном зале.

Первое время было трудно, и дважды или трижды доходило до того, что я, по окончании акта, настроение которого сорвала присутствующая толпа еще не воспитавшихся зрителей, принужден был отдергивать занавес и обращаться к присутствующим с воззванием от имени артистов, поставленных в безвыходное положение. Однажды я не мог сдержать себя и говорил более резко, чем следовало бы. Но толпа молчала и очень внимательно слушала. Повторяю, это случилось лишь дважды или трижды. По сие время я не могу дать себе отчета, каким образом эти две или три аудитории зрителей сообщили о случившемся всем остальным зрителям. В газетах об этом не писалось, декретов по этому поводу не издавалось. Почему же после этих случаев почти сразу произошло полное преображение?

Новые зрители за четверть часа сидели на местах; они перестали курить, не щелкали орехов, не носили закусок, а когда я, не занятый в спектакле, проходил по коридорам театра, наполненным новыми зрителями, шустрые мальчишки шныряли по всем углам, предупреждая:

"Он идет!" Очевидно, – тот, который разговаривал с ними со сцены.

И все поспешно снимали свои шляпы, повинуясь обычаям Дома Искусства, которое являлось здесь главным хозяином.

За время войны и революции через наш театр прошло огромное количество народа – самого разнообразного, всех народностей и губерний России. Подается фронт на западе – Москва наполняется беженцами, которые спешат искать утешения в театре; новая аудитория приносит свои привычки, дурные и хорошие свойства; приходится приучать прибывших к порядкам театра. Не успеешь этого сделать, как уже новый поток беженцев приехал в Москву с севера, потом с юга, из Крыма или с Востока, из Сибири или с Кавказа. И все они проходили в двери театра и вновь навсегда уходили из него.

С наступлением революции прошло через театр много слоев населения: был период военных депутатов, съезжавшихся со всех концов России, потом – молодежи и, наконец, рабочих и вообще зрителя, еще не приобщившегося к культуре, о котором я только что упоминал. Этот зритель оказался чрезвычайно театральным: он приходил в театр не мимоходом, а с трепетом и ожиданием чего-то важного, невиданного. Он относился к актеру с каким-то трогательным чувством. К сожалению, к этому времени на поверхности искусства появилось большое количество артистических подонков, именовавшихся, как и мы, артистами. Толпы лиц, не имеющих никакого отношения к нашему делу, грубо эксплуатировали театр, присасываясь к выгодным халтурным выступлениям перед доверчивым зрителем, заинтересовавшимся искусством.

Пришельцы скомпрометировали и нас, служителей искусства. Это немало повредило создавшейся теплой связи между артистом и широкой демократической публикой.

Правда, и среди нас, артистов, нашлись такие, которые были далеко не на высоте в этот важный для театра исторический момент – в момент встречи его с многомиллионным новым зрителем.

Катастрофа В июне 1919 года группа артистов Московского Художественного театра, с О. Л.

Книппер и В. И. Качаловым во главе, выехала на гастроли в Харьков и месяц спустя была настигнута и отрезана от Москвы

наступлением Деникина. Очутившись по другую сторону фронта, наши товарищи не могли уже вернуться к нам: большинство из них были с семьями, другие физически не в состоянии были предпринять непосильно трудного и опасного перехода через фронт. Один Н. А. Подгорный решился на это.

Выполняя данное нам перед отъездом слово вернуться во что бы то ни стало, он поистине геройски прошел через несколько фронтов, подвергаясь обстрелу, неоднократно рискуя жизнью, и наконец добрался до Москвы.

Таким образом, наша труппа в течение многих лет была расколота пополам, и мы представляли из себя подобие театра, который только делал вид, что продолжал существовать. На самом деле у нас не было труппы, а осталось лишь несколько хороших артистов и подающая надежды зеленая молодежь и ученики. При этом мы не могли даже пополнить наши кадры, – во-первых, потому, что ожидали возвращения зарубежных товарищей, и, если бы это состоялось, нам некуда было бы девать новых актеров; во-вторых, потому, что искусство нашего театра требует долголетней специальной подготовки, прежде чем артист сможет заговорить с нами на одном языке и начать молиться одному с нами богу. Московский Художественный театр не нанимает, а коллекционирует своих артистов.

Первое время московская половина труппы старалась держаться без посторонней помощи, тогда как наши зарубежные товарищи принуждены были немедленно пополниться теми, кто, как и они, случайно оказались отрезанными от родины. На их счастье, за рубежом были некоторые из прежних учеников нашего театра, которые и вступили в их состав в первую же очередь. Остальные из пополнивших заграничную группу не имели никакого отношения к нашему театру. Между тем создавшаяся таким образом заграничная группа носила марку Московского Художественного театра.

Положение московской половины Художественного театра было не менее трудное:

Лилиной, Раевской, Кореневой, Москвину, Леонидову, Грибунину, Лужскому, Вишневскому, Подгорному, Бурджалову, мне и другим приходилось играть с молодыми артистами, только начинающими учиться ступать на сцене, или с сотрудниками, которые и не готовились к большему положению в театре, а служили из преданности.

Можно ли при таком соединении добиться слаженности, общего тона, художественного единства, стройности ансамбля! А между тем, точно на зло, катастрофа в нашем театре произошла как раз в тот момент, когда на нас в силу многих обстоятельств, о

которых нет места говорить в этой книге, ополчились наши заклятые, давнишние враги. Почуяв расстройство в наших рядах, они удесятерили силу своего натиска и сорганизовали многочисленную армию.

Все это происходило как раз в то время, когда положение артистов, идейно преданных искусству, было особенно трудно. Несмотря на помощь со стороны правительства, мы не могли обходиться получаемым в театре содержанием: оно было недостаточно для того, чтобы хоть как-нибудь сводить концы с концами. Необходим был заработок на стороне. Поэтому кругом царила халтура.

Халтура стала законным, общепризнанным и непобедимым злом для театра. Халтура, выхватывая артистов из театра, портила спектакли, срывала репетиции, расшатывала дисциплину, давала артистам противный дешевый успех, роняя искусство и его технику.

Другим опасным врагом явился кинематограф. Пользуясь материальными преимуществами, кинематографические фирмы щедро оплачивали труд артистов и тем отвлекали их от работы в театре.

Большим злом для театра явились и народившиеся без счета маленькие студии, кружки и школы. Создалась мания преподавания: каждый артист должен был непременно иметь свою собственную студию и систему преподавания. Подлинно талантливые артисты не нуждались в этом, так как подрабатывали концертными выступлениями и кинематографом. Но как раз малоталантливые бросились учить.

Результаты понятны. Немало свежего, молодого материала было испорчено изношенными штампами плохого ремесла, привитыми к новым артистам из народа, которые, подобно бывшему крепостному Щепкину, могли бы внести новую струю в наше искусство.

Были еще и другие весьма тяжелые условия существования нашего и других театров, неизбежные во время народных потрясений, когда искусство снимается с своего пьедестала и когда ему ставятся утилитарные цели. Многие объявили старый театр отжившим, лишним, подлежащим беспощадному уничтожению.

Надо еще удивляться тому, что при создавшихся условиях наш и другие театры как-никак уцелели до настоящего времени. Этим мы в большой мере обязаны двум лицам – А. В.

Луначарскому и Е. К. Малиновской203, которые понимали, что нельзя во имя обновления искусства уничтожать старую художественную культуру, а надо усовершенствовать ее для

выполнения новых и более сложных творческих заданий, выдвигаемых годами таких катастрофических бедствий, как война, и эпохой революции, когда искусство, чтобы быть действенным, должно говорить о большом, а не о малом.

Е. К. Малиновская не только оберегала художественные ценности, порученные ее охране, но проявила исключительную заботливость и о самих артистах. "Елена Константиновна! Певец Х ходит в дырявых башмаках и рискует потерять голос, а артист У не имеет пайка и голодает", – бывало телефонировали мы ей, и она садилась в свой допотопный рыдван и ехала добывать башмаки разутому и паек голодным артистам.

"Каин" Мы, артисты Московского Художественного театра, оставшиеся в Москве, надеялись перенести разразившуюся над нами катастрофу одни, т. е. без помощи студии. Для этого надо было найти и поставить новую пьесу. В соответствии с переживаемым временем, это должна была быть пьеса большого внутреннего или общественного значения и, в то же время, без большого количества действующих лиц.

Этим условиям отвечал байроновский "Каин", и мы остановились на нем, несмотря на то, что после урока, полученного в пушкинском спектакле, я уже отлично понимал непосильность принимаемой на себя задачи. Но другого выхода не было.

Роли в мистерии Байрона мы распределили частью между старыми артистами, находившимися в Москве, частью между молодежью и даже между сотрудниками театра.

Самую постановку и декорации, за неимением средств, пришлось делать на экономических началах.

Если бы я избрал живописный принцип постановки, то он потребовал бы участия большого художника, так как только подлинный мастер смог бы передать на сцене в красках преддверие Рая, Ад и небесные сферы, которые требовались по пьесе. Это оказалось нам не по средствам, и я избрал другой принцип – архитектурный.

Экономия заключалась в том, что для такого замысла потребовалась бы только декорация внутренности собора, приспособленная ко всем актам и картинам. Пусть в этом храме монахи представят нам религиозную мистерию. Толстые колонны собора, по четырем сторонам которых стоят статуи святых; головы чудовищ и гадов, которые сохранились в готике от средневековья; подземелья, катакомбы, могильные плиты, памятники, гробницы пригодились бы для картины Ада, куда по пьесе сходят Люцифер и Каин. Восхождение их по лестнице на высокие хоры храма намекает на полет в надземные сферы.

Ночная процессия молящихся в черных монашеских одеяниях с многочисленными зажженными свечами создавала бы подобие миллиардов звезд, мимо которых проносятся воздушные путешественники. Ветхие большие фонари на высоких палках, проносимые церковнослужителями, слабый свет этих фонарей, проникающий через потускневшую от времени слюду, заставляют думать о гаснущих планетах, а кадильные клубы дыма напоминают облака. Таинственный блеск алтаря, едва видного в глубине храма, звуки органа, церковное пение, которые доносятся оттуда, намекают на ангелов, а их обрядовый выход в конце пьесы заставляет чувствовать близость святого места, т. е., по пьесе, Рая.

Огромные разноцветные окна собора, которые то темнеют и кажутся зловещими, как ночная тьма, то загораются красным, желтым или голубым светом, отлично передают рассвет, луну, солнце, сумерки и ночь.

Древо познания Добра и Зла, с висящими на нем плодами и обвившейся вокруг ствола змеей-искусительницей, наивно, пестро расписанными, как церковная живопись и скульптура средних веков; два камня по обе стороны Древа, два жертвенника – вот и вся обстановка для первого и финального актов обрядово-религиозной наивной постановки мистерии.

Костюмы артистов – монашеское платье с добавлением к нему каких-то небольших частей, намекающих на костюм.

К сожалению, и этот выработанный мною план постановки оказался слишком дорогим для нас, так как архитектурные рельефы построения и большое количество сотрудников требовали много денег. Пришлось еще сильнее сжаться и обратиться к скульптурным принципам постановки, тем более что один из представителей этого искусства, Н. А. Андреев, участвовал в работе204. Вместо режиссерских мизансцен и планировок – пластические группы, выразительные позы, мимика артистов на соответствующем общему настроению фоне. В картине Ада – томящиеся души усопших Великих Существ, якобы живших в прежнем мире, олицетворялись огромными статуями втрое больше человеческого роста, расставленными по разным плоскостям сцены, на фоне спасительного черного бархата. Эти статуи удалось сделать чрезвычайно просто и портативно: огромные головы с плечами и руки, вылепленные Н. А.

Андреевым, были посажены на большие палки и покрыты плащами из простого желтого декорационного холста, напоминающего цветом глину, из которой лепят статуи.

Материя ниспадала с плеч огромных фигур красивыми складками и драпировалась на полу.

Когда же фигуры, поставленные на черном бархате с

падающим светом, освещались особенным образом, то они казались прозрачными и производили жуткое впечатление.

Летящая группа Каина и Люцифера во второй картине пьесы была помещена на высоких подмостках. Покрытые черным бархатом, сливавшимся с таким же фоном, подмостки пропадали для глаз зрителя, отчего получалась иллюзия того, что фигуры Каина и Люцифера держатся в воздухе между полом и потолком сцены. Статисты, одетые в черные костюмы, проносили на длинных черных палках огромные светящиеся транспаранты, изображавшие потухшие планеты. И черные палки, и черные люди, проносившие их, пропадали на фоне бархата, отчего казалось, что планеты сами плывут в воздухе.

Лишь в первом акте пришлось отчасти изменить скульптурному принципу, допустив архитектуру. Декорации изображали портик, вход и лестницу наверх, к преддверию Рая. Огромных размеров колоннада окружала сцену и уходила вверх, вместе с гигантскими по размеру ступенями. Трюк заключался в том, что был взят сильно увеличенный масштаб колонн и всей постройки по сравнению с обычным ростом человека. Размеры были рассчитаны на существа, якобы заселявшие прежде землю и строившие этот развалившийся теперь храм. В портале сцены был показан лишь самый низ его, т. е. первые ступени и начало гигантских колонн, – остальное достраивалось воображением зрителей.

Эту архитектурную декорацию удалось сделать очень портативно, легко и дешево из того же желтого декорационного холста. Огромные колонны, аршина в три толщины, были сделаны также из этого холста. Он был прибит снизу и сверху к деревянным кругам, из которых один был прикреплен к полу, а другой подтягивался веревкой кверху, что заставляло полотняные футляры с пустотой внутри выпрямляться и принимать вид колонн огромных размеров.

К сожалению, и эта, упрощенная до последней степени, постановка нам не давалась.

Можно подумать, что спектакль родился под несчастной планетой.

Во всей Москве нельзя было достать необходимого нам количества черного бархата, и его пришлось заменить крашеным холстом. Но он не поглощает лучей, и потому найденные трюки освещения, делавшие скульптурные фигуры прозрачными, не удались, и вся картина Ада с тенями получила материальную, вещественную грубость.

Мы, артисты и режиссеры (моим помощником был А. Л. Вишневский), произвели колоссальную работу, во время которой

я продолжал свои искания в области дикции, музыкальности стихов, верной речи и благородной ее простоты. Нам удалось добиться довольно яркой словесной чеканки и передачи философских идей. Не легко заставить слушать в театре сложные мысли глубокого содержания, выраженные в длинных периодах, требующих большого внимания зрителей.

Некоторые роли, как, например, самого Каина в исполнении Л. М. Леонидова, производили огромное впечатление. Я не могу забыть одной интимной репетиции, потрясшей меня. Это было в первой стадии работы, когда пьеса доводится до полной законченности, но в комнатной, а не в сценической обстановке и без костюмов.

К сожалению, в силу материальных причин, постановку пришлось выпустить на сцену и на публику раньше времени и сыграть пьесу в сыром, незаконченном виде. Такой спектакль подобен выкидышу или недоноску. Законченность работы – одно из первых условий художественности в театре.

И тут нам не повезло. На генеральной репетиции, когда переполненный зрителями зал и взволнованные за кулисами артисты ожидали поднятия занавеса, часть электротехнического персонала театра забастовала. Пришлось искать им заместителей и задержать начало спектакля. Это охладило и артистов и зрителей.

Но этим неудачи не ограничились: при самом начале первого акта у исполнителя Каина произошло досадное несчастье с костюмом. Артист так растерялся, что не мог играть и лишь механически подавал реплики.

Сырой, незаконченный спектакль не имел успеха205. Тем не менее польза от него была. Я снова сделал для себя два очень важных – не новых для других – открытия.

Во-первых, скульптурный принцип постановки, заставивший меня обратить внимание на движения артистов, ясно показал мне, что мы должны не только уметь хорошо, в темпе и ритме, говорить, но и должны уметь так же хорошо и в ритме двигаться; что для этого есть какие-то законы, которыми можно руководствоваться. Это открытие послужило мне толчком для целого ряда новых исследований.

Во-вторых, я на этот раз особенно ясно познал (т. е. почувствовал) преимущество для актера скульптурного и архитектурного принципов постановки. В самом деле: какая польза мне, артисту, в том, что позади меня, за моей актерской спиной, висит задник кисти величайшего мастера. Я его не вижу; он мне не только не помогает, но, напротив, мешает мне, так как обязывает слиться с фоном, т. е. быть не менее, а даже более

гениальным, чем сам художник-мастер, чтобы выделиться и стать заметным на его красочном полотне.

Скульптор и отчасти архитектор дают на авансцене предметы и рельефы, которыми мы можем пользоваться для своих творческих выразительных целей при воплощении жизни человеческого духа. Мы можем сесть на трон, на ступени, опереться о колонну, лечь на камень, принять выразительную позу, опираясь на рельеф, а не стоять все время палкой перед суфлерской будкой на огромной пустой площади гладкого театрального пола, которым не интересуется живописец. Ему нужны только кулисы и задник, а скульптору нужен пол, на котором мы живем на сцене. Задачи скульптора ближе к нам – артистам. Скульптор творит в плоскости не о двух измерениях, как художник, а в пространстве, имеющем третье измерение, т. е. глубину. Скульптор привык чувствовать рельефное тело человека и его физические возможности для выявления внутренней жизни.

Все эти основания заставили меня временно изменить художнику в пользу архитектора и скульптора, а также, параллельно с изучением слова и речи, которое я продолжал производить в Оперной студии, усиленно приглядываться к чужим и своим собственным движениям, для изучения которых я стал мечтать о балетной студии…

Постановка "Каина" не удержалась на афише нашего театра; пришлось спешно вводить в репертуар старые пьесы и, одновременно с этой сложной работой, делать новую постановку. Но мы не могли осилить такой сложной работы. Безвыходное положение заставило нас обратиться к помощи Первой и Второй студий.

Согласно первоначальным планам и основным положениям при создании студий пополнение кадров редеющей труппы стариков являлось ближайшим их назначением. Мы готовили и растили молодежь именно для того, чтобы пополняться ею и со временем передать ей все созданное нами дело. Короче говоря, студии являлись питомниками главного большего сада – Московского Художественного театра.

Справедливость требует признать, что в этот критический момент они исполнили свое назначение, оправдали возложенные на них надежды и с трогательной отзывчивостью пришли на помощь Художественному театру. Без их помощи мы не выдержали бы тогда и принуждены были бы закрыться.

Мне приятно на страницах этой книги вспомнить об этой услуге с теплым и благодарным чувством.

Видя тот непосильный труд, который несла молодежь, работавшая на два фронта, мы не могли злоупотреблять ее

временем и потому там, где требовалось работать два часа, приходилось ограничиваться часом, что, конечно, не могло не отражаться на художественной стороне нашего дела.

Оперная студия Большого театра Когда управление государственными академическими театрами было поручено Е. К.

Малиновской, она, в числе многих предпринятых ею реформ, решила поставить на должную высоту драматическую сторону в оперных спектаклях Московского Большого театра. С этой целью Елена Константиновна обратилась к Московскому Художественному театру, прося его помочь ей. В. И. Немирович-Данченко и В. В.

Лужский согласились режиссировать одну из опер, намеченных к постановке. Я же предложил устроить Оперную студию при Большом театре, в которой певцы могли бы совещаться со мной по вопросам сценической игры, а молодежь готовила бы из себя будущих певцов-артистов, систематически проходя для этого необходимый курс.

Сближение Большого театра с Московским Художественным было решено. В декабре 1918 года состоялся торжественный раут. Артисты Большого театра принимали нас, артистов Московского Художественного театра. Это был очень милый, веселый, трогательный вечер. В залах и фойе Большого театра были накрыты столы и устроена эстрада. Сами артистки и артисты прислуживали и угощали нас по тогдашнему голодному времени весьма роскошно. Все оделись по парадному. При появлении труппы нашего театра солисты оперы выстроились на эстраде и торжественно пропели кантату, сочиненную на этот случай. Потом был товарищеский ужин с речами и взаимными приветствиями. На эстраде появлялись солисты оперы – А. В. Нежданова, тенор Д. А. Смирнов, бас В. Р. Петров и другие известные в Москве оперные певцы, которые пели избранные вещи, а артисты нашего театра – В. И. Качалов, И. М.

Москвин и я – выступали как чтецы. После ужина подъехали артисты студии Московского Художественного театра с целым рядом шутливых сцен и номеров, вроде тех, из которых мы в свое время устраивали капустники. Потом танцевали, играли в petits jeux {салонные игры (франц.).}, показывали фокусы и проч.

Через несколько дней в фойе артистов состоялась моя первая встреча с певцами театра для товарищеской беседы об искусстве. Мне задавали вопросы, я отвечал на них, демонстрировал свои мысли игрой, пел, как умел. При этом в моей душе вновь оживали давнишние, забытые увлечения, хоронившиеся во мне со времен моих оперных занятий со стариком Федором Петровичем Комиссаржевским. Снова воскресала во мне любовь к

ритмическому действию под музыку.

Я не могу жаловаться на отношение ко мне артистов: оно было очень внимательным.

Многие интересовались теми пробами и упражнениями, которые я производил, и охотно работали, без ложного актерского самолюбия. Другие лишь присутствовали в качестве зрителей, полагая, что можно познать все тонкости драматического искусства и творческого самочувствия артиста на сцене с помощью простого наблюдения. Едва ли они были правы. Не станешь сильнее от того, что смотришь, как другие упражняются хотя бы, например, в гимнастике. Наше дело во многом требует, как и гимнастика, систематического упражнения. Те, которые увлекались занятиями и продолжали их, сделали успехи и через некоторое время обратили на свою игру внимание публики.

Небольшая группа артистов, приверженцев новой студии, взятая под матерински заботливое покровительство Е. К. Малиновской, приносила нашему начинанию большие жертвы и вела себя геройски. Ведь все работали безвозмездно и притом в такое время, когда жизнь еще не вошла в норму после первых бурь революции. Многим певцам с прекрасными голосами приходилось ходить по снегу и сырости без калош, в изношенной обуви. И тем не менее они делали все, от них зависящее, чтобы посещать занятия студии.

Но были условия, с которыми они бороться не могли. Их частые выступления в оперных спектаклях Большого театра являлись непобедимым препятствием для регулярных занятий в студии; концерты ради куска хлеба также постоянно отвлекали их.

За всю зиму не удалось собрать одновременно вместе всех участников квартета в репетируемой опере. Сегодня не пришла сопрано, завтра – тенор, послезавтра – меццо. А бывало и так: бас ввиду концерта свободен от восьми до девяти, а тенор ввиду выступления в первом акте оперного спектакля в Большом театре освобождался только после девяти. Поэтому вначале репетиция квартета шла без тенора, а когда он приходил, – без баса, который спешил на концерт. С необычайными усилиями и препятствиями нам удалось, однако, к концу сезона 1918/19 года, т. е. к весне, приготовить несколько отрывков. Мы показали нашу работу в зале студии некоторым из певцов, музыкантов, артистам Московского Художественного театра с В. И.

Немировичем-Данченко во главе. Показ имел большой успех и вызвал разговоры. Но, главное, он убедил меня в том, что я могу быть полезен в оперном деле.

В следующем сезоне я согласился продолжать занятия в Оперной студии206 на иных условиях, а именно: я просил разрешить мне набрать кадр молодых студийцев, которые должны были, прежде чем выступить в студии в качестве артистов, пройти под моим руководством целый ряд предметов. Получив согласие на это, я приступил к делу. Прежде всего пришлось выработать программу для преподавания оперного курса в соответствии с поставленными мною задачами, которые, в общих чертах, заключались в следующем.

Оперный певец имеет дело не с одним, а сразу с тремя искусствами, т. е. с вокальным, музыкальным и сценическим. В этом заключается, с одной стороны, трудность, а с другой – преимущество его творческой работы. Трудность – в самом процессе изучения трех искусств, но, раз что они восприняты, певец получает такие большие и разнообразные возможности для воздействия на зрителя, каких не имеем мы, драматические артисты. Все три искусства, которыми располагает певец, должны быть слиты между собой и направлены к одной общей цели.

Если же одно искусство будет воздействовать на зрителя, а другие – мешать этому воздействию, то результат получится нежелательный. Одно искусство будет уничтожать то, что творит другое.

Этой простой истины, по-видимому, не знает большинство оперных певцов. Многие из них мало интересуются музыкальной стороной своей специальности; что касается сценической части, то они не только не изучают ее, но нередко относятся к ней пренебрежительно, как бы гордясь тем, что они – певцы, а не просто драматические актеры. Однако это не мешает им восхищаться Ф. И. Шаляпиным, который являет собой изумительный пример того, как можно слить в себе все три искусства на сцене207.

Большинство певцов думает только о "звучке", как они сами называют хорошо взятую и пущенную в публику ноту. Им нужен звук – ради самого звука, хорошая нота – ради самой хорошей ноты.

При таких взглядах на оперное дело у большинства певцов музыкальная и драматическая культура находится в первобытной, дилетантской стадии. Очень многим из них Оперная студия нужна лишь для того, чтобы немного научиться ходить по сцене, узнать, "как играется такая-то роль", и пройти репертуар, т. е. с помощью аккомпаниатора, по слуху, заучить несколько партий и мизансцену для своих халтур или для того, чтобы пройти через студию в Большой театр.

Само собой понятно, что не для таких людей была

организована новая студия.

Задачи ее заключались прежде всего в повышении не только вокальной, но и музыкальной и сценической культуры оперного артиста. Пришлось поэтому направлять занятия по трем руслам необходимых для певца искусств.

В области вокального дела, помимо самого пения и стиля исполнения, было обращено большое внимание на дикцию и слово. Певцы, как и вообще люди, не умеют красиво, грамотно говорить. Вот почему в большинстве случаев красота их пения нередко портится вульгарностью дикции и произношения. Чаще всего слово при пении совершенно пропадает. Между тем слово – тема для творчества композитора, а музыка – его творчество, т. е, переживание данной темы, отношение к ней композитора. Слово – что, музыка – как. Тема творчества должна быть понятна слушающему оперу и притом не только тогда, когда поет один певец, но и тогда, когда исполняется трио, секстет или целый хор.

В области дикции опера представляет немало трудностей, связанных с постановкой голоса, с тесситурой партии и с звучностью оркестровой массы, которая поглощает слова текста. Надо уметь перебросить их через оркестр. Для этого необходимы известные приемы выработки дикции.

В музыкальной области я не специалист. Поэтому мне ничего не оставалось, как постараться приблизить студию к тому учреждению, которое обладает хорошей музыкальной культурой. Московский академический Большой театр, вопреки всему, что теперь принято говорить о нем, является именно таким учреждением208. Мне оставалось пользоваться той близостью, которая естественно создалась между Оперной студией и Большим театром. Такая же близость была у нас и с Московским Художественным театром, представителем которого я являлся в студии.

Таким образом, в музыке Оперная студия пользовалась вековой культурой Большого театра, а в сценической области – культурой Художественного театра.

Чтобы повысить эту последнюю, т. е. сценическую сторону в оперных спектаклях, надлежало прежде всего примирить между собой дирижера, режиссера и певца, которые издавна враждуют между собой, так как каждый хочет стоять на первом месте. Нужно ли спорить о том, что в опере, в подавляющем большинстве случаев, преобладает музыка, композитор, и потому чаще всего она именно и должна давать указания и направлять творчество режиссера. Это, конечно, не означает, что музыкальная сторона спектакля, во главе с дирижером, должна задавить сценическую часть вместе с ее руководителем –

режиссером. Это означает, что последняя, т. е. сценическая часть, должна равняться по музыкальной, помогать ей, стараться передавать в пластической форме ту жизнь человеческого духа, о которой говорят звуки музыки, объяснять их сценической игрой.

Поэтому ошибаются те певцы, которые во время интродукции к арии прочищают себе нос или горло для предстоящего пения, вместо того чтобы переживать и выявлять то, что говорит музыка. С первого звука вступления они вместе с оркестром уже участвуют в коллективном творчестве оперы. Когда в аккомпанементе ясно выражается действие, надо пластически передавать его. Это относится и к вступлениям перед началом отдельных актов, говорящим в музыкальной форме о том, что раскрывается в предстоящем акте. Наша Оперная студия старается проводить такие вступления не перед закрытым, а перед открытым занавесом, при участии самих артистов.

Действие на сцене, как и само слово, должно быть музыкальным. Движение должно идти по бесконечной линии, тянуться, как нота на струнном инструменте, обрываться, когда нужно, как стаккато колоратурной певицы… У движения есть свои легато, стаккато, фермато, анданте, аллегро, пиано, форте и проч. Темп и ритм действия должны быть в соответствии с музыкой. Чем объяснить, что эта простая истина не усвоена до сих пор оперными певцами? Большинство из них поет в одном темпе и ритме, ходит – в другом, машет руками – в третьем, чувствует – в четвертом. Может ли эта пестрота создать гармонию, без которой нет музыки и которая требует прежде всего порядка? Чтобы привести музыку, пение, слово и действие к единству, нужен не внешний, физический темпо-ритм, а внутренний, духовный. Его нужно чувствовать в звуке, в слове, в действии, в жесте и походке, во всем произведении.

Над этой стороной я много работал, и, кажется, достиг некоторого практического результата.

В соответствии с общими задачами Оперной студии создалась целая программа по преподаванию моей "системы" и по выработке внутренней и внешней техники переживания, а также по дикции, пластике, по ритму и проч. При этом я старался, чтобы все усваивалось от практики, а теория должна была лишь фиксировать и помогать осознанию уже усвоенного. Для этого я выработал целый ряд упражнений по "системе", по ритму и проч. в применении к оперному делу.

Мне удалось подобрать очень хороший состав преподавателей и руководителей. Так, например, вокальной стороной ведали известная в свое время артистка Большого театра М. Г. Гукова и артист того же театра А. В. Богданович,

затем, кроме М. Г.

Гуковой, вокальными руководителями студии состояли заслуженные артисты Республики Е. И. Збруева и В. Р. Петров. Музыкальная часть была в руках дирижера Большого театра Н. С. Голованова; позднее заведующим музыкальной частью до самой смерти своей был народный артист Республики В. И. Сук, а музыкальными руководителями – преподаватели Московской консерватории И. Н. Соколов и Л. Н.

Миронов. Дикцию преподавали два лица: С. М. Волконский (законы речи) и покойный Н. М. Сафонов (слово применительно к вокальному искусству). Танцы и пластику преподавал артист балетной труппы Большого театра А. А. Поспехин. Ближайшими помощниками моими по преподаванию "системы" и ритма были те люди, с которыми я еще в юности начинал свою сценическую карьеру, т. е. сестра моя З. С. Соколова и брат В. С. Алексеев, которые, пройдя долгий жизненный путь, вернулись к своему настоящему призванию – искусству, Я не только преподавал в Оперной студии, но и сам учился, слушая уроки М. Г.

Гуковой и А. В. Богдановича, музыкальные репетиции Н. С. Голованова, класс А. А.

Поспехина, Н. М. Сафонова и, особенно, С. М. Волконского. Я с увлечением прослушал вместе с молодежью полный курс последнего и храню по отношению к нему, равно как и ко всем остальным преподавателям, искреннюю благодарность за многие сведения, которые были мне так необходимы в описываемый момент моих исканий в области слова, речи и звука.

Материальные и другие условия заставили меня раньше времени приступить с молодыми певцами к постановке спектаклей. Сначала были исполнены отдельные сцены из опер Римского-Корсакова: пролог к "Псковитянке", пролог к "Царю Салтану", сцена из "Ночи перед рождеством" и др. Потом были поставлены целиком опера Масснэ "Вертер" и опера Чайковского "Евгений Онегин"209.

При этой работе я столкнулся с необходимостью новых исканий в области постановочных возможностей театра.

Дело в том, что все семь картин оперы Чайковского, с хорами и двумя балами, надо было поставить в небольшом зале старинного особняка, предоставленного в распоряжение Оперной студии. Кроме малых размеров помещения, там было еще одно препятствие, а именно: зал разделен толстой, красивой с архитектурной стороны, аркой с четырьмя большими мраморными колоннами, типичными для эпохи времен Пушкина и Онегина. Разрушать их было бы варварством, и потому пришлось включить их в самую постановку, в режиссерский

замысел и мизансцену.

В первой картине оперы колонны и арка приспособлялись к террасе ларинского дома.

Во второй картине они образовали типичный для эпохи альков, в котором помещалась кровать Татьяны. В третьей картине арка с колоннами, дополненная боскетным трельяжем, образовала садовую беседку, где происходило свидание Онегина с Татьяной. В четвертой картине между колонн вставлялась лестница, ведущая в танцевальный зал ларинского дома. В пятой картине на мраморные колонны надевались чехлы с древесной корой, превращавшие их в стволы сосен того леса, на опушке которого происходила дуэль. В шестой картине колонны образовали ложу и почетное место для приема на балу генерала Гремина и т. д. Таким образом, колонны являлись центром, вокруг которого планировалась декорация и к которому приспособлялась постановка. Колонны стали типичной принадлежностью самой студии и атрибутами ее значка или герба.

Постановка, приспособленная к натуре, потребовала от актеров более правдивой игры. Теснота заставила певцов стоять на месте и усиленно пользоваться мимикой, глазами, словами, текстом, пластикой и выразительностью тела.

В художественном и педагогическом смысле это было весьма полезно, так как вырабатывало более тонкие приемы выражения чувства, равно как и необходимую для артистов выдержку. Все вместе, т. е. интимность комнатной постановки, необычная для оперы игра певцов, создало оригинальный и. привлекательный студийный спектакль. Постараюсь описать несколько моментов его, чтобы дать почувствовать его настроение.

Когда занавес под звуки фортепиано открывается, зритель видит возвышающуюся в двух шагах от него террасу, построенную на том же полу, на котором сидит и он сам в партере. Чувствуется массив, плотность, так сказать, всамделишность стены и арки, изображающих дом Лариной. По рельефам и углублениям подлинной архитектурной постройки ложатся световые блики и тени, дающие жизнь. Заходящее солнце, звуки отдаленного пения хора крестьян, возвращающихся вдали после работ, грустные фигуры двух старух, Лариной и няни, вспоминающих о прошлой жизни, помогают воссоздать на сцене настроение той деревенской тишины, в которой должна будет зародиться, с первой встречи, любовь Татьяны к Онегину.

Во второй картине нам удалось добиться того, что исполнительница роли Татьяны проводила всю сцену письма в постели, а не ходила по авансцене с оперными жестами, как это

делается обыкновенно. Эта прикованность к месту, потребовавшая большой работы и выдержки от артистки, переносила центр внимания зрителя с внешней игры на внутренние мотивы сцены, заменяя грубые движения рук, ног, всего тела – ритмическою игрою на мимике и малых жестах. Эта деликатность рисунка в соединении с музыкой придавала всей сцене тонкую законченность в стиле Пушкина и Чайковского.

В сцене бала у Лариных, с красочными характеристиками в самой музыке, нам удалось сочетать естественность движений с ритмичностью их. Самая важная часть этой сцены – зарождение и быстрое развитие ссоры между Ленским и Онегиным, оканчивающейся в следующей картине роковою дуэлью. При обычных оперных постановках эта основная линия акта затирается сутолокой бала. Чтобы избежать этого, мы вынесли сцены главных действующих лиц наперед, а пеструю толпу приглашенных, которые при начале картины и в сцене с Трике размещаются за большим столом на авансцене, переводили для танцев в глубину зала, за колонны, так как они должны служить только фоном для развертывающегося перед нами драматического мотива оперы.

И впоследствии, при переходе Оперной студии в большое театральное помещение, спектакль этот сохранил все особенности, вызванные – в декорационном отношении – условиями, при которых он возник. Дальнейшие же наши постановки мы могли планировать свободнее.

При возникновении Оперной студии я взял на себя руководство ею с большими колебаниями. Но впоследствии, увидев на деле пользу, которую она приносит мне в области моей специальности, я понял, что через музыку и пение я могу найти выход из тупика, в который загнали меня мои искания.

В процессе работы, незаметно для себя, я увлекся самой музыкой и вокальным искусством, потому что в этой области есть прочные основы техники, виртуозности.

Стоит певцу взять ноту, и уже чувствуешь мастера-специалиста, культуру и искусство. В самом деле, для того чтобы дать голосом красивый, благородный и музыкальный звук, тянущуюся ноту, о которой я тогда мечтал для драматического артиста, нужна большая, трудная и долгая предварительная работа по постановке и упражнению голоса. Когда певец своим хорошо подготовленным голосом грамотно передает музыкальное произведение, уже получаешь некоторое эстетическое удовлетворение.

Вот эта жажда основ и мастерства, с одной стороны, и отвращение к дилетантизму – с другой, и заставили меня

работать в студии не только ради драмы, но и ради самой оперы. Но и тут меня ждало и, вероятно, еще ждет в будущем не мало разочарований. По-видимому, "звучок" певцов – такое же непобедимое зло, как дилетантизм драматических артистов. Психология певца, которому природа вложила в горло капитал, совсем особая. Он чувствует себя избранником, единственным, необходимым, и это вызывает в нем преувеличенное представление о своей художественной ценности. Он хочет брать от искусства, а не давать ему. Вот почему, при первом же успехе, подготовленном упорным трудом режиссеров и преподавателей, любой предприниматель может сманить к себе певца с хорошим голосом. Ведь предприниматели, эти злейшие враги нашего искусства, его эксплуататоры, своего рода акулы, пожирающие молодые артистические побеги, еще не успевшие распуститься и дать плоды, зорко караулят певца. А через несколько лет, выжав из него все, что можно, они выбросят его, как изношенную вещь.

Бороться с этим злом непосредственно, по-видимому, нельзя. Единственное средство для борьбы с ним – это повышение общей и артистической культуры певцов и укрепление в них соответствующей идеологии.

Отъезд и возвращение Наконец, после трех лет разлуки, наши зарубежные товарищи вернулись к нам.

Правда, они были не в полном составе, но зато приехали наиболее необходимые и талантливые.

Потребовалось время, чтобы вновь сорганизовать расколотую труппу и сыграться друг с другом, как раньше.

Условия не благоприятствовали такой работе, так как революционная буря в театрах достигла в то время своего полного развития, и к нашему театру создалось недоброжелательное отношение, правда, не со стороны самого правительства, которое нас охраняло, а со стороны наиболее левой части театральной молодежи.

Среди них явились люди нового склада, с большой энергией, с новыми запросами, идеалами, мечтаниями, с талантом, нетерпимостью, самомнением. Опять, как и в наше время, многое старое было признано отжившим и ненужным потому только, что оно старое, а новое – прекрасным только потому, что оно новое.

Опять задачи, поставленные театру историческим моментом, оказались непосильными нашему косному актерскому искусству. Снова оно, как и всегда в таких случаях, плетясь в хвосте у других искусств и спеша нагнать опередивших, принуждено было делать скачки, пропуская важные этапы развития, необходимые для нормального роста артиста. Нельзя безнаказанно перепрыгивать через ряд ступеней, которые постепенно и естественно ведут нас к

вершинам по лестнице искусства.

С поразительной точностью, но в гораздо большем масштабе, повторялось то же, что происходило во время первых лет существования Московского Художественного театра, когда, как и теперь, в нашем театре происходила революция, продвигая его на один этап по пути его, уходящему в бесконечность. Однако была и существенная разница.

В наше время судьба послала нам драматурга – А. П. Чехова, прекрасного выразителя духа своей эпохи.

Трагедия теперешней театральной революции, которая и шире, и сложней прежней, заключается в том, что ее драматург еще не народился. А между тем наше коллективное творчество начинается с драматурга, – без него артистам и режиссеру делать нечего.

Этого, по-видимому, не хотят учесть теперешние новаторы-революционеры. Отсюда, естественно, вытекает целый ряд ошибок, недоразумений, толкающий искусство по ложному внешнему пути.

Явись пьеса, гениально отражающая душу современного человека и его жизнь, – какова бы она ни была по форме: импрессионистической, реалистической, футуристической, – все артисты, режиссеры и зрители набросились бы на нее и стали бы искать наиболее яркого воплощения ее ради ее внутренней духовной сути.

Эта суть теперешней жизни человеческого духа глубока и важна, так как она создалась на страданиях, на борьбе и на подвигах, среди небывалых по своей жестокости катастроф, голода, революционной борьбы.

Эту большую жизнь духа не передашь одной внешней остротой формы, ее не воплотишь – ни акробатикой, ни конструктивизмом, ни кричащей роскошью и богатством постановки, ни плакатной живописью, ни футуристической смелостью или, напротив, простотой, доходящей до полной отмены декораций, ни наклеенными носами, ни расписными кругами на лицах, ни всеми новыми внешними приемами и утрированным наигрышем актеров, которые оправдываются обычно модным словом "гротеск"210.

Для передачи больших чувств и страстей нужен большой артист – артист огромного таланта, силы и техники. Он придет от земли, как в свое время пришел М. С.

Щепкин, и, подобно ему, пропустит через себя все лучшее, что дала вековая культура и артистическая техника. Без нее новый артист окажется бессильным при передаче мировых чаяний и бедствий человечества. Голая непосредственность и интуиция

без помощи техники надломят душу и тело артиста при передаче им громадных страстей и переживаний современной души. В ожидании новых Драматурга и Артиста, казалось бы, целесообразнее всего усовершенствовать и подогнать отсталую внутреннюю технику актерского искусства до пределов, достигнутых в области внешних актерских возможностей. Это – трудная, долгая и систематическая работа.

Но революционеры нетерпеливы. Это их свойство. Как и у нас в былое время, новая жизнь не хочет ждать; ей нужны немедленные результаты победы, ускоренный темп жизни. Не сообразуясь с естественным ходом внутренней эволюции, новаторы насилуют искусство, творчество артистов, поэта. За неимением нового драматурга, они взялись за старых классиков, говорящих о больших людях и о больших чувствах, и стали перекраивать их на новый лад, придавая им с внешней стороны остроту, необходимую современному зрителю. В порыве увлечения новаторы приняли новую внешнюю форму за обновленную внутреннюю сущность. Это обычное недоразумение при поспешности. И тут повторилось то же, что произошло с нами в свое время, но лишь в обратном направлении. Мы, в борьбе с условностью, приняли внешнее изображение быта за новое искусство, а теперешние новаторы и театральные революционеры, в борьбе с бытом на сцене, увлеклись условностью.

Однако обработка классиков на современный лад серьезных результатов не дала. И понятно. Старого, хотя и не стареющего Пушкина не превратишь в современного Маяковского, как Крамского не переделаешь в Татлина211, Глинку – в Стравинского212, а В. Н. Давыдова – в Фердинандова или в Церетелли213.

Одновременно с попытками приспособить к современности старых классиков театральные революционеры пробовали обойтись совсем без драматурга. Давали просто сценическое зрелище, безразлично на какую тему. Показывали театральность – ради самой театральности, блистали постановкой, актерской ловкостью и разносторонностью или же брали в основу политическую, общественную и иную тенденцию и разыгрывали ее в новой, острой, иногда талантливой художественной форме.

Или же в основу зрелища пробовали ставить общеполезную утилитарную цель, изображая в лицах научные и иные достижения. Так, например: в городе свирепствовала малярия, и надо было популяризировать средства для борьбы с нею.

Для этого был поставлен балет, в котором фигурировал путешественник, неосторожно уснувший в болотном тростнике, изображенном качающимися красивыми полуобнаженными

женщинами. Укушенный юрким комаром, путешественник танцует па лихорадки. Но приходит доктор, дает хину или другое средство, и на глазах у всех танец больного становится спокойным.

Пытались также популяризировать общеполезные технические сведения с помощью производственного балета, изображавшего, как работает ткацкая или другая машина.

Ради пропаганды этических основ инсценировали, в самой реальной обстановке, суд над мнимыми преступниками, например, над литератором, священником, проституткой и проч.

Если театр способен выполнять не только художественные, но и утилитарные задачи, – тем больше пользы от него, и нам остается только радоваться его разносторонности. Но было бы ошибочно смешивать тенденции или общеполезные знания, которые иногда пытаются поставить в основу нового театра, с его творческой сущностью, являющейся душой художественного создания. Нельзя принимать простое зрелище, проповедь или агитацию за подлинное искусство.

И в области чисто актерского дела, в ожидании нового таланта, отвечающего запросам времени, также бросались ко всему новому ради самой новизны, не разбирая, отвечает ли она основным задачам искусства.

За отсутствием артиста, могущего говорить о больших чувствах, хотя бы в старых классических произведениях, за неимением прочных основ, позволяющих передавать на сцене жизнь человеческого духа и углубляющих творческую технику артиста, набросились, как и мы в свое время, на то, что более доступно глазу и уху, т. е. на внешнюю сторону нашего дела, на тело, пластику, движения, голос, декламацию актера, с помощью которых старались создать острую форму сценической интерпретации.

И здесь, в поспешном увлечении внешностью, многие решили, что переживание, психология – типичная принадлежность буржуазного искусства, а пролетарское должно быть основано на физической культуре актера. Мало того, старые приемы игры, основанные на органических законах творческой природы, признаны реалистическими и, следовательно, устарелыми для нового искусства, искусства условной внешней формы. Культ этой формы поддерживается тем распространенным мнением, что новый вид сценического искусства отвечает вкусам и пониманию нового, пролетарского зрителя, для которого будто бы необходимы совсем иные приемы, методы игры, иные актерские изобразительные аппараты.

Но неужели современная изощренность внешней

художественной формы родилась от примитивного вкуса пролетария, а не от гурманства и изысканности зрителя прежней, буржуазной культуры? Неужели современный "гротеск" не есть порождение пресыщенности, о которой говорит пословица, что "от хорошей пищи на капусту позывает"?

Если судить по посещаемости театров, пролетарский зритель стремится туда, где можно посмеяться и поплакать подлинными слезами, идущими изнутри. Ему нужна не изощренная форма, а жизнь человеческого духа, выраженная в простой и понятной, незамысловатой, но сильной и убедительной форме. Он и в искусстве, как и в еде, не привык к пикантностям и гастрономической остроте, которые возбуждают аппетит.

Он голоден духовным голодом и хочет простой питательной пищи для души. А ее-то труднее всего приготовить в нашем искусстве.

Беда в том, что содержательная простота богатой фантазии – самое трудное в нашем деле, и ее-то больше всего боятся и избегают те, кто не дошел до степени мастера в нашем актерском деле.

Пусть же скорее будет изжит опасный и вредный предрассудок, будто внешнее искусство, внешняя игра актера необходимы пролетарию.

Чтоб пропагандировать новое credo современного театра, т. е. форму ради самой формы, внешнюю технику ради самой техники, выставлялись ежедневно все новые и новые тезисы, принципы, придумывались системы, методы. Ради их пропаганды читались рефераты, устраивались диспуты. Не успели утвердить одно положение, как на смену ему, через неделю объявлялось новое – противоположное. Такая бешеная поспешность и темп исканий создавали анекдотические факты. Так, например, один артист служил до революции в провинции и играл там в пьесе Островского "Не было ни гроша, да вдруг алтын". В октябре грянула революция. Все старое сменилось; явился новый режиссер и поставил по новому тезису ту же пьесу Островского, с тем же исполнителем. В конце того же сезона тот же артист принужден был играть ту же роль в другом городе, у третьего режиссера, еще более новой формации. Таким образом один и тот же артист в один и тот же сезон играл одну и ту же роль по трем разным, противоположным друг другу принципам. Способен ли был сам Томазо Сальвини, способна ли была М. Н. Ермолова на такую гениальную разносторонность?

Если б проделать такой же опыт с художником вроде И. Е. Репина и заказать ему на протяжении восьми месяцев три картины: одну а 1а Репин, другую а 1а Гоген214 и третью а 1а

Малевич215!

Вот приблизительная картина того, что происходило в театральном мире в описываемое мною время – время возвращения в Москву наших зарубежных товарищей.

Можно ли было в атмосфере тогдашней дезорганизованности пытаться вновь организовать нашу временно расколотую труппу и намечать новые перспективы и новые пути для нашего искусства?

Как и семнадцать лет тому назад, перед первой заграничной поездкой 1906 года, мы очутились в тупике. Надо было опять отойти на расстояние и издали посмотреть на общую картину, чтобы более правильно разобраться в ней. Короче говоря, – надо было временно уехать из Москвы. Поэтому мы решили воспользоваться давнишними ангажементами из Европы и Америки и предприняли гастрольное путешествие, продлившееся с сентября 1922 года по август 1924 года216.

Владимиру Ивановичу пришлось отказаться от интересной поездки и остаться в Москве, вместе с частью труппы и основанной им при Московском Художественном театре Музыкальной студией.

Размеры книги не дают мне возможности описывать нашу поездку по Америке. О ней не расскажешь на нескольких страницах. Кроме того, рассказ о путешествии удалит меня от принятой мною в этой книге линии, идущей по направлению моих творческих исканий и эволюции искусства. Эта линия во время путешествия, естественно, временно оборвалась, так как невозможно в вагонах и гостиницах продолжать пытливую работу экспериментатора. Тем не менее частично мне удалось познать (т. е. почувствовать) новое и важное в области звука и речи, которые меня больше всего интересовали в то время. Об этом я должен сказать несколько слов.

Началось с того, что по приезде из России в Берлин, при начале усиленных репетиционных, режиссерских и актерских работ, при необходимости часто выступать с речами в больших помещениях в качестве представителя театра, мой голос стал мне изменять. Сипота, ослабление звука, быстрая усталость мешали работе. А между тем мне предстоял большой американский сезон, который, согласно контракту, обещал усиленную работу. Заботы о голосе заставили меня приняться за ежедневные упражнения и вокализы согласно тем сведениям, которые я когда-то слышал от старика Ф. П. Комиссаржевского, с одной стороны, и от певцов руководимой мною Оперной студии Большого театра М. Г. Гуковой и А. В. Богдановича, с другой стороны. Но гостиничная жизнь не благоприятствует такой работе. То нервный сосед постучит в дверь, то самому становится стыдно и кажется, что ко

всем дверям приставлены уши, чтобы слушать мое плохое пение. Это заставило меня давать при упражнениях лишь половину звука, что оказалось очень полезно для голоса.

Ежедневно в течение двух лет я систематически работал над голосом и добился того, что он окреп для речи: сипота прошла, и я благополучно провел два американских и европейских сезона, с утренними репетициями, частыми спектаклями, речами после них на разных приемах и раутах. Еще важнее то, что я увлекся этой работой над голосом и понял (т. е. почувствовал) ее великое практическое и художественное значение для артиста.

Параллельно с пением я учился говорить просто, значительно и благородно. В этой трудной области я не достиг еще того, чего хочу; быть может, я и не смогу уже добиться желаемого. Тем не менее моя работа открыла мне много важного, что я могу передать молодежи.

Все это было результатом тех исканий, которые были произведены мною в Оперной студии.

По возвращении на родину после двухлетних гастролей по свету мы застали в Москве большие перемены, и многое в них меня поразило. Начать с того, что театральная творческая жизнь актеров, несмотря на обеднение зрителя и на плохую посещаемость спектаклей в большинстве театров, показалась мне кипучей по сравнению с Западом, где чувствовался еще временный застой после мирового потрясения.

К сожалению, я не могу отходить от намеченной линии книги и говорить здесь о прекрасных спектаклях, поставленных за время нашего отсутствия Владимиром Ивановичем в Московском Художественном театре с участием его Музыкальной студии217.

В этой книге о "моей жизни в искусстве" я могу касаться музыкальной области лишь постольку, поскольку она влияла непосредственно на мое художественное развитие.

Что касается других театров, то меня поразило, что многие искания, которые лишь намечались до нашего отъезда, теперь определились уже в законченной форме. Можно сказать, что теперь у нас есть новые театры разных типов: агитационный, с политической сатирой и тенденцией; обозрения и ревю со смелыми и талантливыми сценическими трюками на американский лад; театр газеты и фельетона, говорящий о текущих злобах дня; театр сценического эксперимента; театры компилятивного характера без собственных выдумок, но с умением приспособлять наиболее яркое и удачное чужое к своим сценическим и актерским возможностям. Прекрасный архитектурный и скульптурный принцип, конструктивизм и разработка сценических площадок использованы новым

искусством до конца. Нет почти ни одного театра, который не базировался бы на них. Гротеск в декорациях, костюмах и постановках доведен до чрезвычайной, иногда талантливой и художественной остроты. Смелые эскизы гримов с золотыми и серебряными волосами, футуристическая раскраска лица, наклеенных картонных и скульптурных деталей единодушно приняты и повторяются почти всеми театрами.

Немало сценических проблем, ожидавших своей очереди, было разрешено у нас за последнее время. Вот, например, излюбленный теперь принцип постановки, введенный В. Э. Мейерхольдом. Он смело показывает изнанку сцены, которая до сих пор тщательно скрывалась от зрителя. В его театре вся сцена открыта и соединена со зрительным залом, образуя одно общее с ним помещение, в глубине которого, на фоне ширм, играют актеры. Они ярко освещены среди общего полумрака и потому являются единственным световым пятном и объектом для взоров смотрящих. Этим простым способом В. Э. Мейерхольд чрезвычайно талантливо, однажды и навсегда, покончил с театральным порталом, который мешает актеру и режиссеру при некоторых интимных постановках. Портал сцены велик, и в его большой раме исполнители ролей кажутся маленькими. Пространство сценической рамки их давит, его стараются декоративно закрывать от взоров зрителя пестрыми сукнами, паддугой, которые отвлекают внимание зрителя от актера. У В. Э. Мейерхольда нет портала, нет большого пространства арки, которые приходится закрывать сукнами; зритель просто перестает замечать его и потому имеет возможность сосредоточить внимание на том, что хочет показать ему режиссер, будь то небольшая ширма или один предмет и т. п.

В области чисто внешней актерской техники я также был искренно поражен многими большими достижениями. Несомненно, у нас явился новый актер, пока еще с маленькой буквы: актер-акробат, певец, танцор, декламатор, пластик, памфлетист, остряк, оратор, конферансье, политический агитатор – в одно и то же время.

Новый актер умеет делать все: и спеть куплет или романс, и продекламировать стихи, и проговорить текст роли или сыграть на фортепиано, на скрипке, и играть в футбол, и танцевать фокстрот, и кувыркаться, и стоять и ходить на руках, и играть трагедию и водевиль. Конечно, все это он делает не как подлинный спец, а лишь как дилетант, так как настоящий клоун, конечно, кувыркается лучше, настоящая танцовщица даже из кордебалета танцует, а пианист или скрипач из оркестра играет лучше нового актера.

Тем не менее разносторонность выправки, подготовки тела, голоса и всего актерского изобразительного аппарата, столь нужных театру, достигла в последнее время, как и постановочная часть, больших и хороших результатов. Надо удивляться выдумке, таланту, разносторонности, смелости, остроумию, изворотливости, вкусу, знанию сцены изобретателей всех этих сценических новшеств и открытий. И я пою им дифирамбы. Однако с оговоркой.

До тех пор, пока физическая культура тела является в помощь главным творческим задачам искусства: передаче в художественной форме жизни человеческого духа, – я от всей души приветствую новые внешние достижения современного актера. Но с того момента, как физическая культура становится самоцелью в искусстве, с того момента, как она начинает насиловать творческий процесс и создавать вывих между стремлением духа и условностями внешней игры, с того момента, как она подавляет чувство, переживание, я становлюсь ярым противником новых прекрасных достижений.

Почему, несмотря на успех внешних исканий в новом театре, он кажется таким заношенным и старым? Почему в нем так скучно?

Не потому ли, что современное новое искусство – не вечно, а только модно?

Или, может быть, потому, что внешние сценические постановочные возможности чрезвычайно ограничены и вследствие этого обречены на повторение, которое, естественно, надоедает?

Если присмотреться внимательнее, то бросится в глаза, что в новом искусстве применяются все те же старые сценические возможности, которые были уже использованы нами: все те же площадки, ширмы, сукна, черный бархат, крайняя левая живопись, прикрывающая устарелость актерского искусства. Это доказывает только, что все внешние постановочные возможности театра, по-видимому, использованы до конца и больше в этой области искать нечего.

Новое создается теперь из хорошего забытого старого, которое показывается в новых комбинациях.

Но почему же в новом театре – скучно?

Не потому ли, что внешнее, хотя и красивое и острое по форме, не может жить на сцене само по себе? Внешнее должно быть оправдано изнутри, и только тогда оно захватывает смотрящего. Но беда современного искусства в том, что, в то время как внешние постановочные и актерские возможности достигли своего высшего развития, до конца исчерпаны, –

внутренние творческие возможности совершенно забыты. Мало того, они легкомысленно отвергаются новаторами, которые не считаются с тем, что человеческую природу переделать нельзя и что тело без души жить не может.

Если в области внешнего искусства, – искусства внешней формы, – я был поражен большим успехом нового актера, то в области внутреннего, духовного творчества я был искренно опечален совсем обратным явлением.

Новый театр не создал ни одного нового артиста-творца, сильного в изображении жизни человеческого духа, ни одного нового приема, ни одного намека на искания в области внутренней техники, ни одного блестящего ансамбля; словом, ни одного достижения в области духовного творчества.

Этого мало. Я был поражен тем, что наравне с новой сценической формой на сцену к актерам вернулись совершенно изношенные приемы внешнего театрального наигрыша с холодной душой, унаследованные от старинных французских мелодрам и "вампуки"218.

Но старый актер времен наших бабушек владел своими приемами как подлинный мастер, унаследовавший их от прежней вековой культуры. Теперешний же актер пользуется заношенными приемами как дилетант.

Чем же объяснить, что внешняя острая форма современного нового искусства наполнилась внутри старым хламом актерского ремесла, наивно выдаваемым теперь за новое?

Причина простая – о ней я уже не раз говорил на страницах этой книги: природа мстит за насилие над нею.

Стоит только поставить перед актером творческую задачу выше его возможностей и тем вызвать насилие, как тотчас же чувство прячется с испуга в свои тайники, а на свое место высылает грубое ремесло с целым ассортиментом штампов. И чем труднее и непосильнее поставленные перед актером задачи, тем грубее, примитивнее и наивнее его ремесло. А ведь задания, поставленные теперь перед актером, – исключительно трудны, разнообразны и разносторонни. Во-первых, ему надо оправдать смелую, острую до дерзости художественную форму постановки и внешней актерской игры. Для этого требуется внутренняя техника переживания, доведенная до совершенства. Такого искусства нет теперь у современного актера. Во-вторых, надо уметь переделывать старых драматургов на новый лад или совершенно освободить театр от поэта и заменить его творчество не только с внешней стороны, но и духовно – творчеством самих актеров. В-третьих, надо вырвать из произведения его душу и вместо нее вложить тенденцию или утилитарную цель. Если первые две

задачи являются непосильно трудными, то последняя просто невозможна для искусства. Неудивительно поэтому, что творческое чувство бежит от артиста, поставленного в безвыходное положение, и высылает на свое место самый грубый, старый, наивный, забытый штамп, выдаваемый теперь за новую декламацию, пластику и актерское действие.

Не настало ли время подумать о грозящей искусству опасности и вернуть ему его душу, – если потребуется, даже за счет прекрасной внешней формы, созданной теперь взамен прежней, устаревшей?

Необходимо в спешном порядке подогнать и поднять духовную культуру и технику артиста до такой же высоты, до какой доведена теперь его физическая культура.

Только тогда новая форма получит необходимое внутреннее обоснование и оправдание, без которых внешне она остается безжизненной и теряет право на существование.

Конечно, эта работа несравненно сложнее и длительнее. Обострять чувство, его переживание, куда труднее, чем обострять внешнюю форму воплощения. Но духовное творчество нужнее театру, и потому необходимо скорее браться за дело. Однако как выполнить его и какова моя роль в новой работе?

Итоги и будущее Я не молод, и моя артистическая жизнь подходит к последнему акту. Настало время подвести итоги и составить план последних, заключительных работ по моему искусству. Моя работа как режиссера и актера протекала отчасти в плоскости внешне-постановочной, но главным образом в области душевного актерского творчества.

Прежде всего покончу с вопросом о внешних, постановочных возможностях и о завоеваниях театра, происходивших в этой области на моих глазах.

Изведав в театральном деле все пути и средства творческой работы, отдав дань увлечения всевозможным постановкам по линии историко-бытовой, символической, идейной и проч., изучив формы постановок различных художественных направлений и принципов – реализма, натурализма, футуризма, статуарности, схематизации, с вычурными упрощениями, с сукнами, с ширмами, тюлями, всевозможными трюками освещения, я пришел к убеждению, что все эти средства не являются тем фоном для актера, который лучше всего выделяет его творчество. Если прежде, производя свои изыскания в области декорационных и иных постановок, я приходил к выводу, что наши сценические возможности скудны, то теперь я должен признать, что все оставшиеся сценические возможности исчерпаны до дна.

Единственный царь и владыка сцены – талантливый артист. Но мне так и не удалось найти для него тот сценический фон, который бы не мешал, а помогал его сложной художественной работе. Нужен простой фон, – и эта простота должна идти от богатой, а не от бедной фантазии. Но я не знаю, как сделать, чтобы простота богатой фантазии не лезла на первый план еще сильнее, чем утрированная роскошь театральности. Простота ширм, сукна, бархата, веревочных декораций из "Жизни Человека" и проч., и проч. оказалась той простотой, которая хуже воровства. Она обращает на себя большое внимание, чем обычная театральная постановка, к которой привык наш глаз, которую он перестает замечать. Остается надеяться, что родится какой-нибудь великий художник и разрешит эту труднейшую сценическую задачу, создав для актера простой, но художественно насыщенный фон.

Однако если в области внешней постановки все средства театра могут считаться изученными, то в области внутреннего актерского творчества дело обстоит совсем иначе. Там все предоставлено таланту, интуиции, там царствует в огромном большинстве случаев безоглядный дилетантизм. Законы актерского творчества не изучены, и многие считают их лишним и даже вредным.

Давнишнее мнение о том, что актеру на сцене нужен только талант и вдохновение, достаточно распространено и поныне. В подтверждение этого мнения любят опираться на гениальных артистов, вроде нашего Мочалова, который будто бы подтверждает это своей артистической жизнью. Не забывают и Кина, – таким, каким он представлен в известной мелодраме. Попробуйте сказать актерам, плохо осведомленным о своем искусстве, что вы признаете технику, и они с презрением начнут кричать:

"Значит, вы отвергаете талант, нутро?" Но есть и другое мнение, очень распространенное в нашем искусстве, – о том, что прежде всего нужна техника, а что касается таланта, то конечно, он не мешает.

Артисты этого толка, услышав ваше признание техники, в первую минуту будут вам аплодировать. Но если вы попробуете сказать им, что техника техникой, но прежде всего все-таки талант, вдохновение, сверхсознание, переживание, что для них-то и существует техника, что она сознательно служит к возбуждению сверхсознательного творчества, они придут в ужас от ваших слов.

"Переживание? – закричат они. – Устарело!" Не потому ли эти люди так боятся живого чувства, переживания на сцене, что они сами не умеют ни чувствовать, ни переживать в театре?

Девять десятых работы артиста, девять десятых дела в том, чтобы почувствовать роль духовно, зажить ею: когда это сделано, роль почти готова. Бессмысленно взваливать девять десятых работы на простой случай. Пусть исключительные таланты сразу чувствуют и творят роли. Для них законы не пишутся, они сами пишут их. Но удивительнее всего то, что как раз от них мне никогда не приходилось слышать, что техника не нужна, а нужен только талант, или, наоборот, что техника на первом месте, а талант – на втором. Напротив, чем крупнее артист, тем больше он интересуется техникой своего искусства.

"Чем больше талант, тем больше обработки и техники он требует, – сказал мне один великий артист. – Когда орут и фальшивят в пении с маленьким голоском – неприятно; но если бы стал фальшивить Таманьо со своим громоподобным голосом, станет страшно".

Так рассуждает истинный талант.

Все большие артисты писали об артистической технике, все они до глубокой старости ежедневно развивают и поддерживают свою технику пением, фехтованием, гимнастикой, спортом и проч. Все они годами изучают психологию роли и внутренне работают над ней, и только доморощенные гении кичатся своей близостью к Аполлону, своим всеохватывающим нутром, вдохновляются водкой, наркотиками и раньше времени изнашивают темперамент и дарование. Пусть объяснят мне, почему скрипач, играющий в оркестре первую или десятую скрипку, должен ежедневно, целыми часами, делать экзерсисы? Почему танцор ежедневно работает над каждым мускулом своего тела?

Почему художник, скульптор ежедневно пишет и лепит и пропущенный без работы день считает безвозвратно погибшим, а драматическому артисту можно ничего не делать, проводить день в кофейнях, среди милых дам, а по вечерам надеяться на подаяние свыше и на протекцию Аполлона? Да полно, искусство ли это, раз что жрецы его рассуждают как любители?

Не существует искусства, которое не требовало бы виртуозности, и не существует окончательной меры для полноты этой виртуозности. Замечательный французский художник Дега219 говорил:

"Если у тебя есть мастерства на сто тысяч франков, купи еще на пять су" Эта необходимость приобретения опыта и мастерства особенно очевидна в искусстве театра. Ведь в самом деле, традиция живописи хранится в музеях и собраниях картин, традициях словесного искусства – в книгах, богатство музыкальных форм – в нотах и записях. Молодой художник может

стоять часами перед картиной, постигая колорит Тициана, гармонию Веласкеса или рисунок Энгра. Можно читать и перечитывать вдохновенные строки Данте или чеканные страницы Флобера, можно исследовать во всех изгибах творчество Баха или Бетховена. Но создание искусства, родившееся на сцене, живет лишь одно мгновение, и, как бы оно ни было прекрасно, нельзя приказать ему остановиться.

Традиция сценического искусства живет только в таланте и умении актера.

Неповторяемость впечатления, полученного зрителем, ограничивает роль театра как места изучения искусства сцены. В этом смысле театр не может дать тех результатов для начинающего актера, какие музей или библиотека могут дать молодому художнику или писателю. При современном совершенстве науки можно было бы, конечно, попытаться записывать на граммофонных пластинках голоса драматических актеров, а их жесты и мимику воспроизводить на экране, что дало бы превосходные пособия для начинающих артистов. Но ничто не может запечатлеть и передать потомству те внутренние ходы чувства, те сознательные пути к вратам бессознательного, которые одни только составляют истинную основу искусства театра. Это – область живой традиции. Это – факел, который может быть передан только из рук в руки, и не со сцены, а лишь путем преподавания, путем откровения тайн, с одной стороны, и ряда указаний, упорного и вдохновенного труда для восприятия этих тайн, – с другой.

Главное отличие искусства актера от остальных искусств состоит еще в том, что всякий другой художник может творить тогда, когда им владеет вдохновение. Но художник сцены должен сам владеть вдохновением и уметь вызывать его тогда, когда оно значится на афише спектакля. В этом заключается главная тайна нашего искусства. Без нее и самая совершенная внешняя техника и самые превосходные внутренние данные бессильны. И эта тайна, к сожалению, ревниво оберегается.

Великие мастера сцены, за немногими исключениями, не только не стремились открывать ее своим младшим товарищам, но хранили ее под непроницаемой завесой, и это в значительной мере способствовало гибели традиции. А отсутствие этой традиции обрекало наше искусство на дилетантизм. От неумения найти сознательный путь к бессознательному творчеству актеры пришли к гибельному предрассудку, отвергающему внутреннюю, душевную технику. Они застывали в поверхностном сценическом ремесле и принимали пустое актерское самочувствие за истинное вдохновение.

До нас дошли отдельные мысли, высказанные Шекспиром, Мольером, отцом и сыном Риккобони, Лессингом, великим Шредером, Гёте, Тальма220, Кокленом, Ирвингом, Сальвини и другими отдельными законодателями всех стран в нашем искусстве. Но все эти ценные мысли и советы не приведены в систему, к одному знаменателю, и потому факт отсутствия прочных основ в нашем искусстве, которыми мог бы руководствоваться преподаватель, остается фактом. В России, которая переработала сама в себе все то, что дал ей Запад, и создала свое особенное, национальное искусство, отсутствие прочных основ, которые его зафиксировали бы, еще разительнее. Несмотря на горы написанных статей, книг, лекций, рефератов об искусстве, несмотря на искания новаторов, – за исключением нескольких заметок Гоголя и нескольких строк из писем Щепкина, у нас не написано ничего, что было бы практически необходимо и пригодно для артиста в момент осуществления его творчества, что служило бы руководством преподавателю в момент его встречи с учеником. Все, что написано о театре, – лишь философия, иногда очень интересная, прекрасно говорящая о результатах, которых желательно достигнуть в искусстве, или критика, рассуждающая о пригодности или непригодности уже достигнутых результатов.

Все эти труды ценны и нужны, но не для прямого практического дела, так как они умалчивают о том, как надо достигать конечных результатов, что нужно делать на первых, вторых, третьих порах с начинающим и совершенно неопытным учеником или, наоборот, с чересчур опытным и испорченным актером. Какие нужны ему упражнения наподобие сольфеджио? Какие гаммы, арпеджио для развития творческого чувства и переживания нужны артисту? Их надо перечислить по номерам, точно в задачниках для систематических упражнений в школе и на дому. Об этом все работы и книги по театру молчат. Нет практического руководства. Есть лишь попытки, но о них или преждевременно, или не стоит говорить.

В области практического преподавания существуют какие-то словесные предания, идущие от Щепкина и его потомков, изучавших свое искусство по интуиции, но не проверявших его научным способом и не зафиксировавших всего найденного в определенной конкретной системе. Нужно ли говорить о том, что не может быть системы для создания вдохновения, как не может быть системы для гениальной игры на скрипке или для пения Шаляпина. Им дано самое важное, что идет от Аполлона, но есть также и частица, пускай небольшая, но важная, которая в одинаковой степени нужна и обязательна как для Шаляпина, так

и для хориста, потому что и у Шаляпина и у хориста есть легкие, система дыхания, нервы и весь физический организм – у одного более, у другого менее совершенный, – которые живут и действуют для извлечения звука по одним и тем же общечеловеческим законам. И в области ритма, пластики, законов речи, как и в области постановки голоса, дыхания есть много для всех одинакового и потому для всех равно обязательного.

То же относится и к области психической, творческой жизни, так как все артисты без исключения воспринимают духовную пищу по установленным законам природы, хранят воспринимаемое в интеллектуальной, аффективной221 или мускульной памяти, перерабатывают материал в своем артистическом воображении, зарождают художественный образ, со всей заключающейся в нем внутренней жизнью, и воплощают его по известным, для всех обязательным, естественным законам. Эти общечеловеческие законы творчества, поддающиеся нашему сознанию, не очень многочисленны, их роль не так почетна и ограничивается служебными задачами; но тем не менее эти доступные сознанию законы природы должны быть изучены каждым артистом, так как только через них можно пускать в ход сверхсознательный творческий аппарат, сущность которого, по-видимому, навсегда останется для нас чудодейственной. Чем гениальнее артист, тем эта тайна больше и таинственнее, и тем нужнее ему технические приемы творчества, доступные сознанию, для воздействия на скрытые в нем тайники сверхсознания, где почиет вдохновение.

Вот эти-то элементарные психо-физические и психологические законы до сих пор еще как следует не изучены. Сведения о них, исследования их и основанные на этих исследованиях практические упражнения – задачи, сольфеджио, арпеджио, гаммы – в применении к нашему актерскому искусству отсутствуют и делают наше искусство случайным экспромтом, иногда вдохновенным, иногда, напротив, униженным до простого ремесла с однажды и навсегда установленными штампом и трафаретом.

Разве артисты изучают свое искусство, его природу? Нет, они изучают, как играется та или, иная роль, а не то, как она органически творится. Ремесло актера учит, как входить на сцену и играть. А истинное искусство должно учить, как сознательно возбуждать в себе бессознательную творческую природу для сверхсознательного органического творчества.

Очередной задачей, ближайшим этапом нашего искусства, несомненно, является усиленная работа в области внутренней техники актера. Какова же моя роль в этой предстоящей нам

работе? Наше положение, стариков и представителей прежнего, так называемого буржуазного искусства, сильно изменилось. Старые художественные революционеры, мы очутились в правом крыле искусства, и, по давней традиции, левые должны нападать на нас. Надо же им иметь врагов, на которых нападать. Наши новые роли менее красивы, чем прежние. Я отнюдь не жалуюсь, я только констатирую.

Каждому возрасту – свое. Нам грешно жаловаться. Мы пожили. Мало того, мы должны благодарить судьбу за то, что она дала нам возможность подсмотреть одним глазом то, что будет после нас, в будущем. Мы должны стараться понять те перспективы, ту конечную цель, которая манит к себе молодое поколение. Это очень интересно – жить и наблюдать то, что делается в юных умах и сердцах.

Однако в моем новом положении я хотел бы избежать двух ролей. Я боюсь стать молодящимся старичком, который подлизывается к молодым, притворяясь их сверстником – одинакового с ними вкуса и убеждений, который старается кадить им и, несмотря на одышку, прихрамывая и спотыкаясь, ковыляет в хвосте у молодежи, боясь от нее отстать. Но я не хотел бы и другой роли, противоположной этой. Я боюсь стать слишком опытным старцем, все постигшим, нетерпимым, брюзгливым, брюзжащим, не признающим ничего нового, забывшим об исканиях и ошибках своей молодости.

Я хотел бы быть в последние годы жизни тем, что я есть на самом деле, тем, чем я должен быть по естественным законам самой природы, по которым я весь век живу и работаю в искусстве.

Кто же я такой и что из себя представляю в новой, зарождающейся жизни театра?

Могу ли я, как встарь, до малейшей тонкости понимать все происходящее кругом и то, чем увлекается теперь молодежь?

Я думаю, что многого из их юных стремлений я уже понять не могу, – органически.

Надо иметь смелость в этом сознаться. Вы знаете теперь по моим рассказам, как нас воспитывали. Сравните нашу прошлую жизнь с теперешней, закалившей молодое поколение в опасностях и испытаниях революции.

Наше время – было время мирной России, время довольства для немногих.

Теперешнее поколение – от времен войны, мировых потрясений, голода, переходной эпохи, взаимного непонимания и ненависти. Мы видели много радостей, мало делились ими с нашими ближними и теперь расплачиваемся за свой эгоизм.

Новое же поколение почти не знает радостей, ищет их и создает сообразно с новыми условиями жизни, стараясь по-своему наверстать потерянные для личной жизни молодые годы. Не нам осуждать их за это. Наше дело – с интересом и доброжелательством наблюдать за эволюцией жизни и искусства, развертывающейся на наших глазах по естественным законам природы.

Но есть область, в которой мы еще не устарели, напротив, – чем больше будем жить, тем будем в ней опытнее и сильнее. Здесь мы можем сделать многое, – можем помочь молодежи нашим знанием и опытом. Мало того, в этой области молодежь не обойдется без нас, если не захочет вторично открывать уже открытую Америку. Это область внешней и внутренней техники нашего искусства, равно обязательной для всех – молодых или старых, левого или правого направления, женщин или мужчин, талантливых или посредственных. Правильная постановка голоса, ритмичность, хорошая дикция одинаково нужны тому, кто пел в старое время "Боже, царя храни", и тем, кто поет теперь "Интернационал". И процессы актерского творчества остаются в своих природных, естественных основах теми же для новых поколений, какими были для старых. А между тем именно в этой области чаще всего вывихивают и калечат свою природу начинающие артисты. Мы можем им помочь, мы можем их предостеречь.

Есть и еще область, в которой наш опыт может пригодиться молодежи. Мы знаем, на основании пережитого, не на словах и не в теории только, что такое вечное искусство и намеченный ему самою природою путь, и мы знаем также, на основании личной практики, что такое модное искусство и его коротенькие тропинки. Мы имели возможность убедиться, что молодому человеку очень полезно на время сойти с торной дороги, с надежного, ведущего в даль шоссе, на тропинку и погулять на свободе, нарвать цветов и плодов, чтобы снова вернуться с ними на дорогу и неустанно продолжать свой путь. Но опасно совсем сбиться с основного пути, по которому с незапамятных времен шествует вперед искусство. Ведь тот, кто не знает этого вечного пути, обречен на скитания по тупикам и тропинкам, ведущим в дебри, а не к свету и простору.

Как же я могу поделиться с молодыми поколениями результатами моего опыта и предостеречь их от ошибок, порождаемых неопытностью? Когда я оглядываюсь теперь на пройденный путь, на всю мою жизнь в искусстве, мне хочется сравнить себя с золотоискателем, которому сперва приходится долго странствовать по непроходимым дебрям, чтобы открыть

места нахождения золотой руды, а потом промывать сотни пудов песку и камней, чтобы выделить несколько крупинок благородного металла.

Как золотоискатель, я могу передать потомству не труд мой, мои искания и лишения, радости и разочарования, а лишь ту драгоценную руду, которую я добыл.

Такой рудой в моей артистической области, результатом исканий всей моей жизни, является так называемая моя "система", нащупанный мною метод актерской работы, позволяющий актеру создавать образ роли, раскрывать в ней жизнь человеческого духа и естественно воплощать ее на сцене в красивой художественной форме.

Основой этого метода послужили изученные мною на практике законы органической природы артиста. Достоинства его в том, что в нем нет ничего, мной придуманного или не проверенного на практике, на себе или на моих учениках. Он сам собой, естественно вытек из моего долголетнего опыта.

"Система" моя распадается на две главные части: 1) внутренняя и внешняя работа артиста над собой, 2) внутренняя и внешняя работа над ролью. Внутренняя работа над собой заключается в выработке психической техники, позволяющей артисту вызывать в себе творческое самочувствие, при котором на него всего легче сходит вдохновение. Внешняя работа над собой заключается в приготовлении телесного аппарата к воплощению роли и точной передаче ее внутренней жизни. Работа над ролью заключается в изучении духовной сущности драматического произведения, того зерна, из которого оно создалось и которое определяет его смысл, как и смысл каждой из составляющих его ролей.

Самый страшный враг прогресса – предрассудок: он тормозит, он преграждает путь к развитию. Таким предрассудком в нашем искусстве является мнение, защищающее дилетантское отношение актера к своей работе. И с этим предрассудком я хочу бороться. Но для этого я могу сделать только одно: изложить то, что я познал за время моей практики, в виде какого-то подобия драматической грамматики, с практическими упражнениями. Пусть проделают их. Полученные результаты разубедят людей, попавших в тупик предрассудка.

Этот труд стоит у меня на очереди, и я надеюсь выполнить его в следующей книге222.

Примечания 1. Предки К. С. Алексеева (Станиславского) по отцовской линии происходили из крестьян Ярославской губернии. Его прапрадед был крепостным, в первой половине XVIII века он получил вольную; прадед уже имел в Москве

золотоканительную фабрику. Отец К. С. Станиславского, С. В. Алексеев (1836-1893), с четырнадцати лет работал в конторе этой фабрики, а впоследствии возглавил все дело ("Товарищество Владимир Алексеев"). В 1859 году С. В. Алексеев женился на Е. В. Яковлевой (1841-1904).

О семье Алексеевых см. воспоминания сестер К. С. Станиславского – З. С.

Соколовой и А. С. Штекер, и брата В. С. Алексеева в сборнике "О Станиславском", изд. ВТО, М., 1948.

2. Г-жа Б. – Бостанжогло Александра Михайловна.

3. Тетя Вера – Сапожникова Вера Владимировна, старшая сестра отца К. С.

Станиславского.

4. Морено, Мариани и Инзерти – музыкальные клоуны.

5. Карпакова Полина Михайловна – балерина Большого театра.

6. Евдокия Александровна Кукина прожила в доме Алексеевых с 1867 по 1874 год. В надписи на фотографии, подаренной Е. А. Кукиной, К. С. Станиславский назвал ее "мой первый режиссер".

7. "Наяда и рыбак" – фантастический балет в трех действиях, пяти картинах; либретто Перро, музыка Пуни.

8. "Корсар" – балет в четырех действиях, пяти картинах; либретто Сен-Жоржа и Мазилье по поэме Байрона, музыка Адана.

9. "Роберт и Бертрам, или Два вора" – комический балет в трех действиях, шести картинах; либретто Огэ, музыка Шмидта и Пуни. 10. Кузьма (Козьма) Прутков – коллективный псевдоним писателей А. К. Толстого и братьев А. и В. Жемчужниковых. Произведения Пруткова стали появляться в 50-х годах XIX века. В лице Козьмы Пруткова авторы создали тип самовлюбленного бюрократа николаевского времени, считающего, что каждое его изречение – истина, достойная оглашения. Высказывания Козьмы Пруткова облечены обычно в форму глубокомысленных и витиеватых рассуждений. Козьма Прутков выступает как сочинитель стихов, басен, пьес, афоризмов и пр. Маска Козьмы Пруткова позволила авторам высмеивать реакционные явления литературной и общественной жизни николаевской России. Многие из афоризмов Пруткова вошли в разговорную речь ("нельзя объять необъятное", "смотри в корень" и т. д.). 11. Всеобщая воинская повинность была введена в России в 1874 году. 12. К. С. Станиславский и его брат Владимир Сергеевич поступили в 1875 году в четвертую классическую гимназию на Покровке. 13. Экстемпорале (лат.) – письменное упражнение: перевод с русского на один из древних языков (греческий или

латинский). 14. В 1878 году К. С. и В. С. Алексеевы перешли в Лазаревский институт восточных языков, где первые восемь классов соответствовали курсу классической гимназии. 15. Коклен Бенуа-Констан (1841-1909) – известный французский комедийный актер, мастерство которого было типично для "искусства представления". Неоднократно гастролировал в России. Его книга "Искусство актера" несколько раз издавалась на русском языке. Отдавая должное мастерству Коклена, К. С. Станиславский подчеркивает превосходство исполнения Шуйского, так как искусство выдающегося русского актера было "искусством переживания".

Характеристику этих двух основных театральных направлений – искусства представления и искусства переживания – К. С. Станиславский дал в своей книге "Работа актера над собой" (часть первая, глава "Сценическое искусство и сценическое ремесло"), а также в главах неосуществленной в целом книги о трех направлениях в искусстве театра (см сборник "К. С. Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма".

"Искусство", М., 1953, стр. 450-476). 16. Выдающаяся актриса Малого театра Н. М. Медведева (1832-1899) проявляла живой интерес к деятельности Общества искусства и литературы. К. С.

Станиславский не раз прибегал к ее помощи в своей творческой работе и пользовался ее указаниями и советами (см. воспоминания М. Ф. Андреевой в сборнике "О Станиславском", стр.226-230). Н. М. Медведева высоко ценила талант Станиславского и уже в 1896 году говорила ему о том, что он "о_б_я_з_а_н_ сделать что-нибудь для театра", что его имя "д_о_л_ж_н_о_ _б_ы_т_ь_ _в_ _и_с_т_о_р_и_и" (сб. "О Станиславском", стр. 72). 17. Упоминаемый К. С. Станиславским спектакль "Бесприданница" А. Н. Островского состоялся в Нижнем-Новгороде в городском театре 20 марта 1894 года. 18. К. С. Станиславский поднес М. Н. Ермоловой свою книгу "Моя жизнь в искусстве" со следующей надписью: "Гордости Русского театра, Мировому Гению, Великой, незабываемой, бесконечно любимой Марии Николаевне Ермоловой от ее неизменно-влюбленного обожателя, энтузиаста-поклонника, благодарного ученика и сердцем преданного друга К. Алексеева (Станиславского). 1926-22/IX". 19. Театр в Любимовке был выстроен в 1877 году. Сестра К. С. Станиславского А. С.

Алексеева (в замужестве Штекер) в своих воспоминаниях пишет: "Зрительный зал был двухсветный, с хорами, потом шла арка и место, где поставили сцену (ее так и не снимали); вдоль длинного коридора было четыре комнаты – уборные для артистов, с отдельным выходом наружу, как бы ходом для

артистов" (сб. "О Станиславском", стр.

30).

20. Секар-Рожанский Антон Владиславович – оперный певец, тенор. Расцвет его творческой деятельности приходится на время его службы в опере С. И. Мамонтова.

Впоследствии был профессором Московской консерватории. 21. Оленин Петр Сергеевич – оперный певец, баритон. С 1900 по 1903 год пел в Большом театре. Впоследствии был режиссером в частной опере С. И. Зимина, в Большом театре и в Мариинском театре. 22. Старший брат К. С. Станиславского, Владимир Сергеевич Алексеев (1861-1939), обладал музыкальными способностями и принимал участие в Алексеевской кружке (см. главу "Алексеевский кружок") главным образом в качестве музыканта. Впоследствии, взяв на себя ведение дел фирмы Алексеевых, он уделял музыке и театру только свободное время. Играя на корнет-а-пистоне, он участвовал в оркестре Общества любителей оркестровой, вокальной и камерной музыки, иногда выступал в качестве оперного режиссера. Так, в сезон 1910/11 года им поставлена в театре Зимина опера Пуччини "Мадам Батерфляй" ("Чио-Чио-Сан"). После Великой Октябрьской социалистической революции В. С. Алексеев работал вместе с К. С. Станиславским в Оперной студии Большого театра, а затем в Оперном театре имени Станиславского, где был режиссером и преподавателем ритмики до последних дней жизни. В 1935 году В. С. Алексееву было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР. 23. Сестра К. С. Станиславского, Зинаида Сергеевна Алексеева, в замужестве Соколова (1865-1950), была деятельной участницей Алексеевского кружка. После смерти отца она вместе со своим мужем, врачом К. К. Соколовым, переехала в деревню, в село Никольское бывш. Воронежской губ. Здесь Соколовы организовали любительский кружок из местной интеллигенции и крестьян и проводили большую культурно-просветительную работу. В сезоне 1912/13 года З. С. Алексеева играла в Художественном театре королеву в "Гамлете" и Либанову в "Где тонко, там и рвется".

С 1919 года З. С. Алексеева становится ближайшей помощницей К. С. Станиславского по педагогической работе. Она преподавала и режиссировала в Оперной студии Большого театра, затем в Оперном театре имени Станиславского. В Оперно-драматической студии К. С. Станиславского З. С. Алексеева вела большую работу по подготовке преподавателей "системы". В 1935 году З. С. Соколовой было присвоено звание заслуженной

артистки РСФСР. 24. Репетитором К. С. Станиславского был Львов Иван Николаевич, в то время студент Московского университета. Впоследствии, окончив артиллерийское училище и Академию генерального штаба, был на военной службе. Е. Н. Семяновская в своих примечаниях к сборнику "О Станиславском" сообщает со слов В. С. Алексеева, что некоторые черты Львова Константин Сергеевич использовал при создании образа Вершинина в "Трех сестрах" (сб. "О Станиславском", стр. 64). 25. Музиль Николай Игнатьевич (1841-1906) – артист Малого театра, один из лучших исполнителей характерных ролей в пьесах А. Н. Островского. 26. В водевиле "Старый математик, или Ожидание кометы в уездном городе" четырнадцатилетний Станиславский исполнял роль отставного учителя математики Степана Степановича Молотова, в водевиле "Чашка чаю" – роль чиновника Стуколкина. 27. Гремиславский Яков Иванович (1864-1941) – художник-гример. Работал в Алексеевском кружке, в Обществе искусства и литературы, а затем в Московском Художественном театре со дня его основания и до конца жизни. К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко высоко ценили искусство Я. И. Гремиславского, помогавшее актеру в создании образа. В 1933 году Я. И. Гремиславский был удостоен звания Героя труда. В 1937 году он был награжден орденом Трудового Красного Знамени. 28. В водевиле "Слабая струна" К. С. Станиславский исполнял роль философа Калифуршона, в "Тайне женщины" – роль парижского студента Мегрио. Сохранилась программа первого представления этих водевилей, написанная рукой К. С.

Станиславского и датированная: "Любимовка. 1881, летом". 29. Автором музыки к оперетте "Всяк сверчок знай свой шесток" был Федор Алексеевич Кашкадамов, друг юности К. С. Станиславского. Спектакль состоялся 24 августа 1883 года в Любимовке. Роль почтаря Лоренцо играл К. С. Станиславский. 30. К. С. Станиславский имеет в виду знаменитого опереточного актера А. Д.

Давыдова (см. кн. К. С. Станиславский. Художественные записи, "Искусство", М.-Л., 1939, стр. 18). 31. В пьесе В. Дьяченко "Практический господин" К. С. Станиславский исполнял роль студента Покровцева. 32. К. С. Станиславский занимал пост одного из директоров Русского музыкального общества и Консерватории с конца 1885 по 1888 год. О деятельности К. С.

Станиславского в качестве директора РМО см. в книге Г. Кристи "Работа Станиславского в оперном театре", "Искусство", М., 1952 (глава "В стенах Московской консерватории"). 33. Сафонов Василий Ильич (1852-1918) – выдающийся дирижер и пианист. С 1885 года преподаватель, а с 1889 года – директор

Московской консерватории. Его педагогическая деятельность имела большое значение для развития русской пианистической школы. 34. Эрмансдерфер Макс – с 1882 по 1890 год был главным дирижером Русского музыкального общества. Несмотря на свою высокую музыкальную культуру, Эрмансдерфер не сумел оценить русскую национальную музыку. Поэтому директорам РМО, в частности П. И. Чайковскому и С. И. Танееву, на протяжении многих лет приходилось вести упорную борьбу за русский репертуар в концертах Общества.

Окончательный разрыв дирекции РМО с Эрмансдерфером был вызван тем, что он не допускал организации концерта из сочинений Мусоргского и Глазунова (см. С.

Василенко, "Страницы воспоминаний", Музгиз, 1947, стр. 45-47). 35. В своем приветствии Московской консерватории 15 марта 1927 года К. С.

Станиславский писал: "В моей артистической жизни Консерватория и Русское музыкальное общество сыграли большую роль, и потому я восторженно чту память их покойных деятелей". 36. К. С. Станиславский допускает здесь неточность. Это было сто первое представление "Демона" – бенефис К. Ф. Вальца (22 сентября 1886 года). 37. Рубинштейн Николай Григорьевич (1835-1881) – крупный музыкальный деятель, педагог, выдающийся пианист, дирижер, учредитель Московского отделения Русского музыкального общества (1860), основатель и директор Московских музыкальных классов (1863), а затем Московской консерватории (1866). 38. Росси Эрнесто (1829-1896) – знаменитый итальянский трагик, выступал преимущественно в шекспировском репертуаре. Гастролировал в России в 1877, 1878, 1890/91 и в 1894 годах. 39. Театральный зал в доме отца К. С. Станиславского у Красных ворот (Садовая-Черногрязская No 8) был выстроен в 1883 году. 40. Спектакль "Жавотта" (музыка Жонаса) состоялся 28 апреля 1883 года в доме Алексеевых в Москве. Роль вора Ника исполнял К. С. Станиславский. По его словам, в этой роли он копировал А. Я. Чернова (известный опереточный, а затем оперный певец). В роли герцога выступил певец-профессионал И. В. Любимов. 41. "Царь Кандавл" – балет в четырех действиях, шести картинах; либретто Сен-Жоржа и М. Петипа, музыка Пуни. 42. В письмах М. С. Щепкина к Н. В. Гоголю, С. В. Шуйскому, А. И. Шуберт и П. В.

Анненкову содержатся важнейшие высказывания о драматическом искусстве, которое Щепкин всегда понимал как искусство жизненной правды. В письмах к своим ученикам С. В. Шуйскому и А. И. Шуберт от 27 марта 1848 года Щепкин дает ценные творческие советы, подчеркивая, как важно художнику

для создания сценических образов повседневно наблюдать жизнь, неустанно трудиться, совершенствовать свое мастерство. Письма М. С. Щепкина были неоднократно опубликованы. Последнее издание "Записок" и писем М. С. Щепкина вышло в 1952 году (М. С. Щепкин. "Записки.

Письма", "Искусство", М.). 43. Давыдов Владимир Николаевич (1849-1925) – выдающийся русский актер, народный артист республики. Начав свою сценическую деятельность в провинции, Давыдов в 1880-1924 годах был актером Александрийского театра, а в последний год своей жизни играл в Московском Малом театре. Давыдов создал замечательные реалистические образы в русском классическом репертуаре – в пьесах Грибоедова, Гоголя, Островского, Тургенева, Чехова и других русских драматургов. Давыдов был крупным театральным педагогом. 44. "На экзамене при Федотовой, Правдине, – записал К. С. Станиславский в своем дневнике, – читал два стихотворения: 1) "На смерть Наполеона" (очевидно, "Наполеон" Пушкина. – Ред.) и 2) "Завещание" (Лермонтова. – Ред.). (См. "Художественные записи", стр. 21.) В Московское театральное училище К. С. Станиславский поступил в октябре 1885 года. 45. Лентовский Михаил Валентинович (1843-1906) – актер и крупный театральный предприниматель. Начал свою артистическую жизнь в провинции и пользовался большим успехом в водевилях и опереттах. С 1876 года занялся режиссерской и антрепренерской деятельностью. Арендуя в Москве сад "Эрмитаж", он построил на его территории два театра: один – для постановок оперетт, другой – для феерий ("Антей"). Спектакли Лентовского отличались необычайной роскошью, изобиловали всевозможными трюками и эффектами и были рассчитаны главным образом на невзыскательные вкусы обывательской публики. Но все его начинания терпели крах из-за неумелого ведения финансовых дел. В конце 1890-х годов М. В. Лентовский служил помощником режиссера в Московской частной опере С. И. Мамонтова. 46. Спектакль и гулянье состоялись в Любимовке 18 августа 1884 года. Были показаны оперетта Эрве "Нитуш", в которой К. С. Станиславский исполнял роль Флоридора, и первый акт оперетты Одрана "Маскотта". 47. Оперетта Эрве "Лили" впервые была поставлена 18 февраля 1886 года. Роль Пленшара играл К. С. Станиславский. 48. Премьера оперетты английского композитора Сюлливана "Микадо" состоялась 18 апреля 1887 года в доме Алексеевых у Красных ворот. Роль принца Нанки-Пу исполнял К. С. Станиславский. Это была последняя постановка Алексеевского кружка.

В "Московском листке" была помещена первая за время

существования Алексеевского кружка рецензия, которая отмечала "стройность и осмысленность хоровых масс", "жизненность" солистов, среди которых "первое место занимал по красивому голосу и осмысленной фразировке К. А-в". 49. Одноактная комедия "Несчастье особого рода" (перевод с немецкого) шла в первый раз 28 апреля 1883 года. (К. С. Станиславский ошибается, называя эту постановку "следующей" после "Микадо".) Роль доктора Нилова исполнял К. С.

Станиславский, "…копировал Ленского настолько удачно, – пишет Станиславский, – что был до пяти раз вызван среди действия" ("Художественные записи", стр. 17). 50. Мамонтовский кружок существовал с 1878 по 1893 год. В день открытия кружка – 31 декабря 1878 года – К. С. Станиславский участвовал в живых картинах ("Юдифь и Олоферн"); следующее его выступление состоялось 29 декабря 1879 года, он играл небольшую роль молодого патриция в трагедии А. Н. Майкова "Два мира". После долгого перерыва 6 январи 1890 года К. С. Станиславский выступил в пьесе С. И. и С. С. Мамонтовых "Царь Саул" в роли Самуила, судьи Израиля. (В дневнике К. С.

Станиславского имеется описание этого спектакля. См. "Художественные записи", стр. 82.) 51. Характеристику Саввы Ивановича Мамонтова, данную в книге "Моя жизнь в искусстве", дополняют воспоминания К. С. Станиславского, написанные в 1918 году в связи с кончиной Мамонтова. "Трудно охватить и оценить его многогранный талант, сложную природу, красивую жизнь, многостороннюю деятельность… Он был прекрасным образцом чисто русской творческой натуры", – говорит К. С.

Станиславский (см. "В. С. Мамонтов. Воспоминания о русских художниках", изд. АХ СССР, 1950, стр. 55-63.) Высоко оценил значение Мамонтова для русского искусства знавший его лично А. М.

Горький: "…Мамонтов хорошо чувствовал талантливых людей, всю жизнь прожил среди них, многих таких, как Федор Шаляпин, Врубель, Виктор Васнецов, – и не только этих, – поставил на ноги, да и сам был исключительно, завидно даровит". (М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 17, 1952. стр. 78.) 52. Цукки Вирджиния – итальянская балерина. Впервые приехала в Россию летом 1885 года по приглашению М. В. Лентовского для участия в феерии "Путешествие на луну". С 1885 по 1888 год выступала на сцене Мариинского театра в Петербурге.

Создав свою труппу, гастролировала затем по России. 53. Комиссаржевский Федор Петрович (1838- 1905), окончив Миланскую консерваторию, пел сначала в Италии, а с 1863 года –

в России. В своем исполнении оперных партий сочетал вокальное мастерство с реалистической трактовкой образов. С 1883 по 1895 год – профессор Московской консерватории. 54. Спектакль "Счастливец" Вл. И. Немировича-Данченко состоялся в Москве весной 1892 года. Точная дата не установлена (по дневникам В. В. Лужского – 27 марта).

Помимо Г. Н. Федотовой и О. О. Садовской в спектакле участвовала также А. А.

Яблочкина и другие. К. С. Станиславский исполнял роль художника Богучарова. 55. В Рязани пьеса Вл. И. Немировича-Данченко "Счастливец" с участием К. С.

Станиславского была показана 22 марта 1892 года. 56. Федотов Александр Александрович (1863- 1909) в Обществе искусства и литературы выступал под псевдонимом Филиппов. С 1893 года – артист Малого театра на характерных ролях. Преподавал в Музыкально-театральном училище Филармонического общества. 57. В архиве К. С. Станиславского имеется описание одного из таких спектаклей, который состоялся 10 декабря 1884 года в доме московских купцов Корзинкиных. "… мне пришлось играть роль Подколесина в "Женитьбе" Гоголя, – пишет К. С.

Станиславский. – В последнем акте пьесы, как известно, Подколесин вылезает в окно. Сцена, где происходил спектакль, была так мала, что приходилось, вылезая из окна, шагать по стоящему за кулисами роялю. Конечно, я продавил крышку и оборвал несколько струн. Беда в том, что спектакль давался лишь как скучная прелюдия к предстоящим веселым танцам. Вся соль и смысл праздника заключались в котильоне и танцах, которые ожидались после спектакля". Далее К. С.

Станиславский рассказывает, что в полночь не смогли найти мастера для починки рояля, и его заставили петь все танцы на протяжении всего вечера. "Это был один из самых веселых балов, – вспоминает К. С. Станиславский, – но, конечно, не для меня". (Музей МХАТ, К. С., No 28.) 58. В. С. Алексеев, вспоминая о любительских спектаклях в "Секретаревке" (театр Секретарева на Нижней Кисловке), пишет, что "среди всех бездарностей выделялся даровитый молодой человек Алексей Федорович Марков (впоследствии доктор), живой, талантливый… Марков играл под фамилией Станиславского" (сб. "О Станиславском", стр. 51-52). Впервые К. С. Алексеев выступил под псевдонимом Станиславский 3 марта 1884 года в комедии В. Крылова "Лакомый кусочек" в роли Бардина. Спектакль шел в театре Секретарева. 59. Артем (Артемьев) Александр Родионович (1842-1914) впервые встретился с К. С.

Станиславским 15 ноября 1887 года в спектакле "Майорша" И. Шпажинского, поставленном музыкально-драматическим любительским кружком в театре Мошнина. А.

Р. Артем играл майора в отставке Терехова, К. С. Станиславский – арендатора мельницы Карягина.

К. С. Станиславский привлек талантливого актера-любителя (А. Р. Артем был учителем чистописания и рисования) к участию в спектаклях Общества искусства и литературы. В 1898 году Артем вошел в труппу Московского Художественно-общедоступного театра. Лучшие образы Артема в Художественном театре: Богдан Курюков ("Царь Федор Иоаннович"), Шамраев ("Чайка"), Телегин ("Дядя Ваня"), Чебутыкин ("Три сестры"), Фирс ("Вишневый сад"), Перчихин ("Мещане"), Актер ("На дне"), Аким ("Власть тьмы"), Кузовкин ("Нахлебник") и другие.

В литературном архиве К. С. Станиславского сохранился следующий набросок творческого портрета А. Р. Артема:

"Артем – один из самых очаровательных артистов, каких я видал. Все его создания вместе с ним самим хочется вылепить и поставить в ряд в витрину, или на красивую полку, или на камин. Он был весь скульптурен… В этой милой и смешной фигурке скрывалась нежная, поэтичная и красивая душа подлинного артиста. Артем – одна из тех ярких индивидуальностей, которые не повторяются. Может быть, найдутся артисты лучше, но такого именно, как Артем, больше не будет никогда.

Неудивительно, что и мы все, и В. И. Немирович-Данченко, и Чехов, и все, кто знал его… ценили в нем то, что он превосходный "unicum". (Музей МХАТ, К. С., No 256.) 60. Самарова Мария Александровна (1852-1919) – участница спектаклей Общества искусства и литературы и артистка МХТ с 1898 года. Основные роли, сыгранные Самаровой: Волохова ("Царь Федор Иоаннович"), Марина ("Дядя Ваня"), Анфиса ("Три сестры"), Квашня ("На дне"), Зинаида Саввишна ("Иванов"), Хлёстова ("Горе от ума"), Глумова ("На всякого мудреца довольно простоты") и другие.

О Самаровой К. С. Станиславский писал:

"М. А. Самарова – в молодости очаровательная худенькая и пикантная женщина, а под старость очень полная, маститая, смелая по лепке образов и их трактовке, всегда с большим талантом, юмором и умом. Под старость она – Медведиха, как дразнили ее товарищи-актеры, т. е. походила на покойную Надежду Михайловну (Медведеву.

– Ред.). Это сходство было и выражалось в том, что в ней и в ее таланте было что-то увесистое, сочное, жирное – основательное. Даже в старости, когда она гримировалась под

молодую (как, например, в пьесе В. И. Немировича-Данченко "В мечтах"), она была очень красива на сцене. Но наравне с этим она могла вылепить из себя и Наполеона I (на одном из капустников), и милую няньку Марину (в "Дяде Ване"), и Анфису (в "Трех сестрах"), и моветонную Зюзюшку ["Иванов"] с какой-то свиной физиономией, и величественную Хлёстову в "Горе от ума". В жизни она была необыкновенно остроумна, умна, когда нужно, едка…" (Музей МХАТ, К. С., No 256.) 61. Санин (Шенберг) Александр Акимович начал свою сценическую деятельность в любительских кружках. В Обществе искусства и литературы А. А. Санин был актером, а затем и режиссером. В МХТ работал с 1898 по 1902 год; в первом же сезоне он самостоятельно осуществил постановку трагедии Софокла "Антигона". С 1902 по 1917 год Санин работал в б. Александрийском театре в Петербурге, в Московском Малом театре и в других театрах. С 1917 по 1919 год снова был режиссером МХТ. 62. Лилина Мария Петровна (1866-1943) – народная артистка РСФСР, выдающаяся представительница сценического искусства МХАТ. Ее театральная деятельность началась в 1880-х годах в любительских спектаклях. На одном из таких спектаклей ("Баловень" В. Крылова) в 1888 году она встретилась с К. С. Станиславским. В том же году по приглашению К. С. Станиславского М. П. Лилина вошла в любительскую труппу Общества искусства и литературы, где сразу заняла видное положение.

В 1889 году, в связи со спектаклем "Коварство и любовь", К. С. Станиславский дал в своем дневнике подробную характеристику таланта М. П. Лилиной. Он подчеркнул, что Лилина "обладает двумя редкими и дорогими артистическими качествами. Первое из них – чуткость, второе – художественная простота… Из г-жи Лилиной выработается артистка своеобразная, очень оригинальная…" (см. "Художественные записи", стр. 67). М. П. Лилина была любимой артисткой А. П. Чехова, который высоко ценил ее талант, сочетавший в себе острую характерность, тончайший комизм и глубокую драматичность. Лилина обладала исключительным искусством перевоплощения.

Лучшие образы, созданные М. П. Лилиной на сцене Московского Художественного театра: Маша ("Чайка"), Соня ("Дядя Ваня"), Наташа ("Три сестры"), Аня и Варя ("Вишневый сад"), Лиза ("Горе от ума"), Дарья Ивановна ("Провинциалка"), Каренина ("Живой труп"). В советскую эпоху ею создан ряд новых замечательных образов: Анна Андреевна ("Ревизор"), Карпухина ("Дядюшкин сон"), Надежда Львовна ("Бронепоезд 14-69"), Янина ("Растратчики"), графиня Вронская ("Анна Каренина"), Коробочка ("Мертвые души").

В 1889 году М. П. Лилина вышла замуж за К. С. Станиславского. М. П. Лилина была верной помощницей К. С. Станиславского в его педагогической деятельности, в проведении в жизнь его "системы". После смерти К. С. Станиславского М. П. Лилина продолжала его дело, занимаясь воспитанием молодых артистов в Оперно-драматической студии.

Свою книгу "Работа актера над собой" К. С. Станиславский посвятил М. П. Лилиной:

"Посвящаю свой труд моей лучшей ученице, любимой артистке и неизменно преданной помощнице во всех моих театральных исканиях Марии Петровне Лилиной". 63. Федотов Александр Филиппович (1841-1895) – актер Малого театра (с 1862 по 1871 и с 1872 по 1873), режиссер и драматург. На сцене Общества искусства и литературы шла его пьеса "Рубль" и сцены из трагедии "Годуновы". В 1888-1889 годах – директор драматического отдела музыкально-драматического училища при Обществе искусства и литературы. 64. Соллогуб Федор Львович (1848-1890), окончив Московский университет, служил некоторое время по судебному ведомству, затем занялся живописью. Работал в качестве театрального художника в императорских и частных театрах. Автор одноактной пьесы-пародии "Честь и месть", которая была поставлена в Обществе искусства и литературы 18 марта 1890 года (см. "Художественные записи", стр. 95-98). 65. "Игроки" Н. В. Гоголя и "Сутяги" Ж. Расина были показаны 6 февраля 1887 года в помещении Немецкого клуба. В "Игроках" К. С. Станиславский исполнял роль Ихарева. 66. Куманин Федор Александрович – издатель журнала "Артист" (первый номер вышел в сентябре 1889 года). В спектаклях Общества искусства и литературы играл под псевдонимом Карелин. 67. Цели и задачи Московского Общества искусства и литературы были сформулированы следующим образом: "Московское Общество искусства и литературы имеет целью способствовать распространению познаний среди своих членов в области искусства и литературы, содействовать развитию изящных вкусов, а также давать возможность проявлению и способствовать развитию сценических, музыкальных, литературных и художественных талантов. С этой целью Общество содержит, с надлежащего разрешения, драматическо-музыкальное училище, но не иначе, как по утверждении правительством особых для оного правил. Кроме того, Общество может устраивать, с соблюдением общеустановленных правил и распоряжений правительства, сценические, музыкальные, литературные, рисовальные и семейные утра и вечера, выставки картин, концерты и спектакли" (см. печатный экземпляр устава

Общества.

Музей МХАТ).

Устав Общества был утвержден министром внутренних дел 7 августа 1888 года, а устав училища при Обществе – министром просвещения 29 сентября того же года. 68. Открытие Московского Общества искусства и литературы состоялось 5 ноября 1888 года в заново отремонтированном помещении по Тверской улице No 37, где ранее помещался Пушкинский театр (антреприза А. А. Бренко). Первое собрание Общества было посвящено празднованию столетия со дня рождения М. С. Щепкина. 69. Первый спектакль или, как было сказано в программе, "первое исполнительное собрание любительской труппы" Общества искусства и литературы состоялось 8 декабря 1888 года. Были поставлены "Скупой рыцарь" А. С. Пушкина, "Жорж Данден" Ж.-Б. Мольера и сцены из трагедии А. Ф. Федотова "Годуновы". К. С. Станиславский играл барона в "Скупом рыцаре" и Сотанвиля в "Жорже Дандене". 70. Сен-Бри – одно из действующих лиц в опере Джакопо Мейербера "Гугеноты". 71. В первой редакции книги "Моя жизнь в искусстве" (1924) К. С. Станиславский описывает свою работу над ролью старого барона: "В "Скупом рыцаре" самым трудным для меня было найти речь старика. Интуиция не помогала мне, и я должен был прибегнуть к искусственным техническим приемам, чтобы добиться нужного произношения. Прежде всего я начал искать образец и нашел его в старике-слуге.

Заглядывая ему в рот и следя за движением его верхней челюсти со вставными зубами, я увидел, что между его нижней и верхней челюстью образуется пространство. Такое же расстояние я старался делать и у себя между верхними и нижними зубами. Для этого я выдвигал нижнюю челюсть, что затрудняло произношение и вызывало шепелявость. Но создав такое препятствие, я его не увеличивал, старался говорить как можно более ясно и произносил каждую букву. Это заставляло меня уделять большое внимание речи и поэтому я говорил более медленно, чем хотел.

Замедленный ритм речи и напоминал мне старика, состояние которого я стал угадывать физически". 72. "Горькая судьбина" А. Ф. Писемского была показана 11 декабря 1888 года.

Спектакль был приурочен к двадцатипятилетию первой постановки этой пьесы в Москве. ("Горькая судьбина" впервые была поставлена кружком любителей драматического искусства 31 июля 1863 года. Роль Анания играл автор пьесы – А.

Ф. Писемский.) В Обществе искусства и литературы Лизавету, жену Анания, играла М.

В. Ильина. "Горькая судьбина" прошла восемь раз. Последнее

представление состоялось 19 ноября 1892 года.

В 1895 году К. С. Станиславский играл в "Горькой судьбине" вместе с П. А.

Стрепетовой в гастрольных спектаклях артистки в театре Парадиза. 73. К. С. Станиславский в своем дневнике приводит слова А. И. Южина, сказанные им после одного из спектаклей "Горькой судьбины": "Жена передавала мне, что вы прекрасно играете роль Анания, а она очень строгий судья. Скажите, отчего вы не хотите на Малую сцену?.." Я отвечал, – пишет Станиславский, – что не желаю быть незаметным артистом, конкурировать же с Южиным и Ленским не берусь" ("Художественные записи", стр. 43). 74. Первое представление "Каменного гостя" состоялось 15 января 1889 года. К. С.

Станиславский играл Дон Карлоса, А. П. Кугушев – Дон Гуана. Ввиду плохого исполнения главной роли Кугушевым уже на втором спектакле – 29 января 1889 года – К. С. Станиславский выступил в роли Дон Гуана. "Каменный гость" прошел четыре раза. 75. Трагедия Ф. Шиллера "Коварство и любовь" была показана 23 апреля 1899 года.

Это была последняя постановка первого сезона Общества искусства и литературы. 76. "Самоуправцы" А. Ф. Писемского были поставлены 26 ноября 1889 года и прошли три раза. Спектакль ставил артист Малого театра П. Я. Рябов, приглашенный главным режиссером после ухода А. Ф. Федотова из Общества искусства и литературы осенью 1889 года. 6 декабря 1895 года "Самоуправцы" были возобновлены уже в постановке К. С. Станиславского. Впоследствии эта пьеса была включена в репертуар первого сезона Художественно-общедоступного театра, где прошла девять раз.

Приводя в дневнике многочисленные отзывы на свою игру в "Самоуправцах", К. С.

Станиславский пишет: "…слышал, что писатель Владимир Иванович Немирович-Данченко хвалил меня в роли Имшина" ("Художественные записи", стр. 81). 77. Премьера "Бесприданницы" А. Н. Островского состоялась 5 апреля 1890 года. О своей работе над образом Паратова К. С. Станиславский подробно пишет в дневнике и в конце сообщает: "Федотова хвалила на репетиции всю пьесу и все тоны… Три раза без приглашения смотрела "Бесприданницу" и в третий раз навезла с собой много гостей" ("Художественные записи", стр. 105). 78. К. С. Станиславский допускает здесь неточность, называя "следующей работой" роль Обновленского. Комедия А. Ф. Федотова "Рубль" в первый раз шла 9 февраля 1889 года, т. е. до "Бесприданницы". Спектакль прошел два раза. 79. Драма А. Н. Островского "Не так

живи, как хочется" в Обществе искусства и литературы была показана всего два раза: 3 января и 24 января 1890 года. 80. "Вражья сила" – народно-бытовая музыкальная драма А. Н. Серова – впервые была поставлена в Петербурге на сцене Мариинского театра в 1871 году. 81. Водевиль "Тайна женщины", поставленный в Алексеевской кружке в 1881 году, был показан в Обществе искусства и литературы 10 января 1889 года и повторялся неоднократно в сезонах 1890/91 и 1891/92 годов. 82. "Мейнингенцами" называли труппу придворного театра герцогства Саксен-Мейнинген (Германия). Этим театром с 1870 года руководил герцог Георг II. Его ближайшими помощниками были актриса Эллен Франц (его жена) и режиссер Людвиг Кронек – вначале комедийный актер.

Репертуар мейнингенской труппы состоял по преимуществу из классических пьес – произведении Шекспира, Шиллера, Клейста и др. Историко-музейная точность воспроизводимых на сцене событий была одной из характерных черт режиссуры мейнингенского театра. Заботясь о зрелищной эффектности сценического действия, постановщики часто отодвигали на второй план актера, пытались внешними художественными средствами скрыть недостатки исполнения.

Крупных актеров в мейнингенской труппе было мало. Некоторое время у мейнингенцев играл Людвиг Барнай (1842-1924), известный немецкий трагик, создатель образов Гамлета, Отелло, короля Лира, Вильгельма Телля и др. Однако система работы режиссеров мейнингенского театра с исполнителями не способствовала развитию актерских индивидуальностей. Серьезным недостатком мейнингенского театра была также узость его репертуара: принципиальный уход от современности, пренебрежение живой жизнью, увлечение романтикой прошлого.

Начиная с 1874 и по 1890 год, т. е. в течение шестнадцати лет, мейнингенцы совершили ряд гастрольных поездок по Германии и зарубежным странам. В 1885 и 1890 годах мейнингенцы приезжали в Россию, играли в Петербурге, Москве, Киеве и Одессе.

Впечатления Станиславского от мейнингенцев относятся к их второму приезду в 1890 году. Несмотря на то что Станиславский высоко оценивал деятельность мейнингенцев, особо отмечая "режиссерские приемы выявления духовной сущности произведения", основы эстетики мейнингенского театра были чужды его творческим принципам.

Станиславский резко возражает против стремления режиссеров мейнингенского типа превратить актера "в пешку для

передвижения его по своим мизансценам". Он считает, что "главное в руках актера", что великие мысли и чувства могут быть выражены на сцене только в образах, созданных актерами. 83. В первой редакции книги "Моя жизнь в искусстве" К. С. Станиславский писал: "Мне стыдно теперь признаться, что в то время, когда я еще не был в полном согласии с моими актерами, мне нравился деспотизм Кронека, ибо я не знал, к каким ужасным результатам он может привести актера". 84. Общество искусства и литературы летом 1890 года переехало в небольшое помещение на Поварской улице. 85. Режиссерами спектаклей Общества искусства и литературы были приглашены артисты Малого театра П. Я. Рябов и И. Н. Греков. Их режиссерская работа не могла удовлетворить Станиславского. В своем дневнике он называет П. Я. Рябова "рутинером". 86. Одноактная пьеса П. П. Гнедича "Горящие письма" была показана в Обществе искусства и литературы 11 марта 1889 года. Это – первая самостоятельная режиссерская работа К. С. Станиславского в Обществе. "Федотов уехал в деревню, режиссировать пришлось мне", – пишет К. С. Станиславский в дневнике и далее говорит о своей работе над постановкой: "Все должно быть в этой пьесе просто, естественно, изящно и главное художественно. Во время считки я просил не стесняться паузами, только бы они были прочувствованы; просил также говорить своим, отнюдь не форсированным голосом и избегать жестов. Места я указал очень жизненные…" Приводя отзывы зрителей о своей режиссерской работе, Станиславский пишет: "…мы внесли новую, невиданную на русских сценах манеру игры… Интеллигентная, тонкая публика почувствовала ее и бесновалась от восторга, рутинеры протестовали.

Последние привыкли, чтобы Станиславский смешил публику или кричал трескучие трагические монологи, и вдруг видят тихое, спокойное исполнение, с длинными паузами, без особого возвышения голоса, – удивлены и говорят, что исполнение вяло, Станиславский играет хуже, чем всегда… Публика не привыкла к простой, тонкой игре без жестов – ей надо театральную рутину. Дело актера – воспитывать публику, и хоть я не считаю себя достаточно сильным для этого, но все-таки не хочу подделываться под их вкус и буду разрабатывать в себе тонкую игру, основанную на мимике, паузах и отсутствии мнимых, театральных жестов.

Усовершенствую эту сторону. Быть может, когда-нибудь оценят, а нет… так брошу сцену. Иначе играть не стоит" ("Художественные записи", стр. 52-53, 55, 56).

Уже в первой режиссерской работе К. С. Станиславского отчетливо проступают черты будущего великого реформатора русского театрального искусства. Через два года режиссерское

новаторство Станиславского одержало полную победу при постановке пьесы Л. Н. Толстого "Плоды просвещения".

В "Горящих письмах" К. С. Станиславский играл роль морского офицера Краснокутского.

Представление "Горящих писем" с участием В. Ф. Комиссаржевской состоялось 13 декабря 1890 года. 87. После пожара Охотничьего клуба в 1891 году спектакли Общества искусства и литературы были перенесены в Немецкий клуб на Софийке (ныне Пушечная улица, Центральный дом работников искусств). 88. Домашний спектакль "Плоды просвещения" был сыгран в Ясной Поляне 31 декабря 1889 года. 89. Первое представление пьесы Л. Н. Толстого "Плоды просвещения" в Обществе искусства и литературы состоялось 8 февраля 1891 года (в помещении Немецкого клуба). Звездинцева играл К. С. Станиславский, Звездинцеву – М. А. Самарова, Бетси – В. Ф. Комиссаржевская, горничную Таню – М. П. Лилина, старого повара – А. Р. Артем, второго мужика – В. В. Лужский, третьего мужика – В. М. Лопатин (Михайлов).

Режиссерский замысел постановки "Плодов просвещения" носил ярко выраженный социальный характер. "Мне хотелось, – рассказывал Станиславский,- дать как бы три разреза пьесы, три ее этажа: бар, мужиков и прислугу, и при том всех их – не театральных, по установленному сценическому канону и шаблону, но реальных, верных жизненной, бытовой правде. А когда становишься на такую точку зрения, невольно и непременно попадаешь и в главную плоскость пьесы. Ищешь "быта" – и непременно доходишь до внутреннего, до психологической подоплеки, попадаешь в главное течение произведения, идешь по течению мыслей и чувств" (Николай Эфрос.

"К. С. Станиславский. (Опыт характеристики)", изд. "Светозар", П., 1918, стр. 51).

О работе К. С. Станиславского над ролью Звездинцева, которая, по его словам, ему "ужасно трудно давалась", см. "Художественные записи", стр. 117-118.

"Плоды просвещения" прошли четыре раза и вызвали много положительных отзывов в печати. В "Новостях дня" в номере от 10 февраля 1891 года была напечатана статья Вл. И. Немировича-Данченко (за подписью "Гобой"). "Я утверждаю, – писал он, – что никто и никогда не видел такого образцового исполнения у любителей. Да если бы вы не были убеждены, что это любители, вы бы и не поверили. Комедия гр. Л. Н.

Толстого "Плоды просвещения" была разыграна с таким ансамблем, так интеллигентно, как не играют хоть бы у Корша".

Когда через год после постановки Станиславского Малый театр показал "Плоды просвещения", в журнале "Артист" (1892, No 19) рецензент писал: "Сравнивая исполнение труппы с тем, как была исполнена комедия в прошедшем году в Обществе искусства и литературы, надо сознаться, что, несмотря на всю опытность представителей нашей лучшей русской сцены Малого театра, в игре Общества проскальзывали некоторые черты, которые трудно заменить какой бы то ни было игрой и эрудицией, и в исполнении Общества весь ансамбль Звездинцевского дома носил тот характер утонченной фешенебельности, какого недоставало ему на сцене Малого театра". 90. Инсценировка К. С. Станиславского повести Ф. М. Достоевского "Село Степанчиково и его обитатели" под названием "Фома" впервые была показана 14 ноября 1891 года в помещении Немецкого клуба. Спектакль прошел три раза. 91. В Туле, в помещении "Дворянского собрания", 31 октября 1893 года была показана "Последняя жертва" А. Н. Островского, роль Дульчина исполнял К. С.

Станиславский. 10 декабря того же года в спектакле "Уриэль Акоста" К. С.

Станиславский играл Де-Сантоса. В этих спектаклях участвовали артисты московских театров и члены Общества искусства и литературы. 92. Давыдов Николай Васильевич – судебный деятель и писатель, автор воспоминаний "Из прошлого". 93. Пьеса Л. Н. Толстого "Власть тьмы", написанная в 1886 году, уже репетировалась на сцене Александрийского театра, когда обер-прокурор святейшего синода реакционер Победоносцев обратился с письмом к Александру III, в котором заявлял, что эта пьеса является "унижением нравственных чувств". Александр III согласился с Победоносцевым, что "Власть тьмы" ставить не следует: "она слишком реальна и ужасна по сюжету" и вызывает "отвращение". "Власть тьмы" была снята с репертуара, и только в 1895 году под влиянием общественного мнения ее разрешили к постановке. Текст был сильно изуродован цензурными поправками. Первые представления "Власти тьмы" состоялись в Петербурге 16 октября 1895 года в театре Литературно-художественного кружка и 18 октября в Александрийском театре.

В Москве пьеса Толстого была показана 16 ноября этого же года в Малом театре. 94. Первое представление "Уриэля Акосты" состоялось 9 января 1895 года в помещении Охотничьего клуба. Спектакль прошел одиннадцать раз, последнее представление было в 1897 году. 95. Лужский (Калужский) Василий Васильевич (1869-1931) – один из крупнейших деятелей Московского Художественного театра, актер, режиссер, педагог. Свой творческий путь В. В. Лужский начал в Обществе искусства и

литературы, сначала как ученик музыкально-драматического училища Общества. Его первая роль – второй мужик в "Плодах просвещения" Л. Н. Толстого. В. В. Лужский был первым исполнителем роли Ивана Петровича Шуйского в спектакле "Царь Федор Иоаннович" (1898).

Основные его роли в МХТ: профессор Серебряков ("Дядя Ваня"), Лебедев ("Иванов"), Андрей ("Три сестры"), Фирс ("Вишневый сад"), Бессеменов ("Мещане"), Чепурной ("Дети солнца"), Василий Шуйский ("Борис Годунов"), Репетилов ("Горе от ума"), Федор Павлович Карамазов ("Братья Карамазовы"), Мамаев ("На всякого мудреца довольно простоты"), Иван Мироныч (в одноименной пьесе Е. Чирикова), Федосей ("Пугачевщина"), Манюкин ("Унтиловск").

Режиссерскую деятельность В. В. Лужский начал еще в Обществе искусства и литературы, где им поставлены "Горячее сердце" и несколько водевилей. В Художественном театре В. В. Лужский как режиссер участвовал во многих постановках К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко: "Доктор Штокман",

"Бранд", "Три сестры", "Мещане", "Борис Годунов", "Анатэма", "На всякого мудреца довольно простоты", "Братья Карамазовы", "Смерть Пазухина", "Пугачевщина". В. В.

Лужений был мастером режиссуры массовых сцен. Большую работу В. В. Лужений вел и в Музыкальной студии МХАТ: он был ближайшим помощником Вл. И. Немировича-Данченко, участвуя как режиссер в постановках "Дочь Анго" и "Перикола".

В 1923 году В. В. Лужскому было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР, в 1931 году – заслуженного деятеля искусств.

Воспоминания о В. В. Лужском К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко и других см. в "Ежегоднике МХТ" за 1946 год. 96. Бурджалов Георгий Сергеевич (1869- 1926) – актер и режиссер МХТ.

Характерный актер, он в небольших ролях создавал яркие художественные образы (Василий Шуйский – "Царь Федор Иоаннович", Костылев – "На дне"). К. С. Станиславский высоко ценил талант Г. С. Бурджалова, его "кристально-чистое, умилительно-трогательное отношение к искусству" и считал, что присутствие Бурджалова в труппе "имело важное облагораживающее значение". (Музей МХАТ, К. С., No 31.) 97. Попов Николай Александрович (1871-1949) – театральный деятель, режиссер, драматург, историк театра. Написал первую монографию о К. С. Станиславском (издана в 1910 году) и воспоминания о работе К. С. Станиславского в Обществе

искусства и литературы (сб. "О Станиславском", стр. 185-222). В 1927 году Н.А.Попову присвоено звание заслуженного артиста РСФСР. 98. "Польский еврей" – пьеса Эркмана-Шатриана (общее литературное имя французских писателей Эмиля Эркмана и Александра Шатриана), написана в 1869 году.

Спектакль был показан 19 ноября 1896 года в помещении Охотничьего клуба. К. С.

Станиславский исполнял роль бургомистра. Спектакль прошел пять раз.

На первом представлении присутствовал немецкий актер Людвиг Барнай, который выразил в письме к К. С. Станиславскому от 4 декабря 1896 года свое восхищение его игрой, а в личной беседе с ним сказал: "Вам суждено сыграть роль в истории театрального искусства… В жизни всегда бывают девятые валы. Вы – счастливцы, вы попали в эту волну русской театральной жизни" (Николай Эфрос. "К. С.

Станиславский", стр. 63-64). 99. Ирвинг Генри (1838-1905) – известный английский актер и режиссер. С 1878 по 1898 год возглавлял Лондонский театр "Лицеум". Основные его роли – Гамлет, Макбет, Яго, Петруччио и другие. 100. Поль Муне (1847-1922) – французский актер; выступал преимущественно в современных пьесах. 101. Работа над "Ревизором" происходила, судя по заметке в одной из московских газет, летом 1895 года. (В заметке сообщалось, что "драматическими спектаклями на сцене Богородского театра будет режиссировать известный артист-любитель К. С.

Станиславский".) 102. Пьеса Г. Гауптмана "Ганнеле" была в 1895 году переведена на русский язык М.

В. Лентовским, который и пригласил К. С. Станиславского поставить ее. Первое представление состоялось 2 апреля 1896 года в театре Солодовникова (ныне в этом здании филиал ГАБТ). Спектакль прошел двенадцать раз. В помещении Солодовниковского театра были также показаны спектакли Общества искусства и литературы "Отелло" и "Самоуправцы".

В 1898 году "Ганнеле" готовилась к постановке на сцене Художественно-общедоступного театра. Эта мистическая символистская пьеса была далека от реалистических позиций театра, но К. С. Станиславского как режиссера-постановщика привлекал ее сказочно-феерический элемент. Постановка "Ганнеле" была доведена до генеральной репетиции. Однако на этот раз духовная цензура сочла пьесу Гауптмана с церковной точки зрения "кощунственной" и добилась ее запрещения, что нанесло театру большой материальный ущерб. (О запрещении "Ганнеле" см. в книге Вл. И.

Немировича-Данченко "Из прошлого", Гослитиздат, 1938, стр. 144-146.) 103. Первое представление "Отелло" состоялось 19 января 1896 года в помещении Охотничьего клуба. К. С. Станиславский был режиссером этого спектакля и исполнял роль Отелло. На роль Яго был приглашен актер-профессионал Х. О. Петросян.

Дездемону играла С. Р. Шернваль. Спектакль прошел семь раз. Режиссерский экземпляр "Отелло" 1896 года хранится в Музее МХАТ. 104. Сальвини Томазо (1829-1916) – знаменитый итальянский трагик, неоднократно гастролировал в России. 105. Хотя сам К. С. Станиславский сурово оценивает свою игру в роли Отелло, спектакль был встречен критикой того времени благожелательно. Так, "Новости дня" (2 февраля 1896 года) отмечали, что "такой постановки этой шекспировской трагедии Москва никогда не видела". Об Отелло в интерпретации К. С.

Станиславского в этой же рецензии говорилось: "Его Отелло большое дитя, простодушное, до крайности доверчивое, от природы совсем не ревнивое. И Яго нужно потратить очень много усилий, чтобы влить яд ревности в его сердце. Но раз подчинившись ей, Отелло уже не может сдержать себя и превращается в зверя".

В своем толковании характера Отелло К. С. Станиславский исходил не только из впечатлений от игры Сальвини, но главным образом опирался на реалистические традиции русского театра и на высказывания Пушкина, утверждавшего, что "Отелло от природы не ревнив – напротив: он доверчив". 106. Премьера "Много шума из ничего" Шекспира состоялась 6 февраля 1897 года в помещении Охотничьего клуба.

Спектакль был показан шесть раз и вызвал многочисленные отклики в печати. В них отмечалась "великолепная режиссерская часть", "смелость", "оригинальность". "Поставить пьесу так может только истинный художник, и притом художник-мыслитель, и притом же и знаток своего дела" (журнал "Театрал", 1897, кн. 8). Об исполнении К. С.

Станиславским роли Бенедикта в одной из рецензий говорилось: "Центром, главным действующим лицом выступает молодой падуанец Бенедикт, концентрирующий на себе весь интерес, благодаря глубоко продуманному исполнению г. Станиславского.

Некоторые места в роли были поразительны, монолог в конце второго действия, когда Бенедикт меняет свое воззрение на любовь и супружество, был прямо шедевром, и один сам по себе может служить ярким образцом выдающегося таланта". 107. Андреева (Желябужская) Мария Федоровна (1872-1953) – с 1894

года выступала в спектаклях Общества искусства и литературы, с 1898 по 1905 год – артистка МХТ, на сцене которого сыграла роли: Раутенделейн ("Потонувший колокол"), Ирины ("Три сестры"), Вари ("Вишневый сад"), Наташи ("На дне"), Лизы ("Дети солнца") и другие.

М. Ф. Андреева участвовала в студенческих марксистских кружках, в 1904 году вступила в ряды РСДРП. После Великой Октябрьской социалистической революции продолжала активную общественную деятельность, вместе с А. М. Горьким явилась одним из инициаторов создания в 1919 году в Петрограде Большого драматического театра, на сцене которого выступала с 1919 по 1926 год. С 1931 по 1948 год была директором Московского Дома ученых. 108. Впервые пьеса Г. Гауптмана "Потонувший колокол", переведенная на русский язык в 1897 году, была показана 27 января 1898 года в помещении Охотничьего клуба и прошла двенадцать раз. Декорации к "Потонувшему колоколу" написаны В. А.

Симовым, будущим художником-декоратором МХТ. (О В. А. Симове см. примечание 112) 19 октября 1898 года "Потонувший колокол" был возобновлен Художественно-общедоступным театром с измененным составом исполнителей и прошел семнадцать раз. Последний спектакль состоялся 19 февраля 1900 года. 109. О своей встрече с К. С. Станиславским Вл. И. Немирович-Данченко подробно пишет в книге "Из прошлого" (Гослитиздат, 1938, стр. 67-89). 110. Говоря о театре "с теми же задачами и в тех же планах, как мечтал Островский", К. С. Станиславский имел в виду основные положения А. Н.

Островского, которые наиболее четко были им высказаны в 1881 году в "Записке о положении драматического искусства в России в настоящее время". В этой "Записке" А. Н. Островский говорил о создании "русского театра, национального, всероссийского" для демократического зрителя: рабочих, ремесленников, малоимущей интеллигенции.

Многие мысли А. Н. Островского легли в основу доклада Вл. И. Немировича-Данченко об организации Московского Общедоступного театра. Этот доклад вместе с заявлением, подписанным Вл. И. Немировичем-Данченко и К. С. Станиславским и содержащим ходатайство о присвоении театру наименования городского и назначении ему субсидии в размере 15 000 рублей в год, был передан 12 января 1898 года в московскую городскую думу. В докладе указывалось на "огромное облагораживающее и высоко просветительное значение" театра и разъяснялась цель нового театрального дела – "доставлять небогатым классам жителей разумные развлечения". Создаваемый

театр должен быть общедоступным не только в материальном смысле (низкие цены на билеты), но и по своему репертуару и художественности исполнения должен отвечать запросам демократического зрителя, "…все, что не проникнуто здоровым чувством жизненной правды, должно быть удалено из репертуара", – говорилось в докладе.

На сцене следует показывать произведения русской и мировой классики и лучшие современные пьесы.

Городская дума передала вопрос на рассмотрение "комиссии о пользах и нуждах общественных", где докладная записка была положена под сукно. Только через полтора года, когда Художественный театр уже завоевал прочное положение, комиссия рассмотрела ее и отказала в субсидии.

Общественное назначение театра К. С. Станиславский подчеркнул в своей первой речи, обращенной к труппе МХТ перед началом репетиций в Пушкино: "Если мы с чистыми руками не подойдем к этому делу, мы замараем его, испошлим и разбредемся по разным концам России… Мы приняли на себя дело, имеющее не простой, частный, а общественный характер. Не забывайте, что мы стремимся осветить темную жизнь бедного класса, дать им счастливые, эстетические минуты среди той тьмы, которая покрыла их. Мы стремимся создать первый разумный, нравственный общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь".

Стремление к созданию такого общедоступного народного театра пронизывает всю предреволюционную деятельность основателей МХТ. Мечты Станиславского и Немировича-Данченко в условиях царской России не могли быть осуществлены. Только после Великой Октябрьской социалистической революции Художественный театр стал народным в подлинном смысле этого слова. 111. В состав труппы Художественно-общедоступного театра вошла группа актеров-любителей из Общества искусства и литературы: М. П. Лилина, М. Ф. Андреева, А. Р. Артем, Н.

Г. Александров, В. В. Лужский, Е. М. Раевская, М. А. Самарова, Г. С. Бурджалов, А. А. Санин, художник В. А. Симов, гример Я. И. Гремиславский и ученики Вл. И.

Немировича-Данченко по училищу Московского Филармонического общества: И. М.

Москвин, О. Л. Книппер, М. Г. Савицкая, М. Л. Роксанова, Е. М. Мунт, В. Э.

Мейерхольд, Б. М. Снегирев, А. Л. Загаров, С. В. Халютина; в 1901 году в труппу вступили Н. Н. Литовцева и Е. П. Муратова, также ученицы Вл. И. Немировича-Данченко по Филармоническому училищу. 112. Симов Виктор Андреевич

(1858-1935) – художник МХТ со дня его основания, заслуженный деятель искусств. Вл. И. Немирович-Данченко отмечал, что Симов был "плоть от плоти, кровь от крови реального течения в русской живописи, школы так называемых "передвижников" ("Из прошлого", стр. 134). В период с 1898 по 1905 год Симов был почти единственным художником театра (за это время из тридцати двух постановок театра им оформлено тридцать). Симов был не только художником-декоратором, но и художником-режиссером, способствовавшим раскрытию идейного замысла драматурга. За тридцать семь лет своей работы в МХТ Симов оформил пятьдесят один спектакль из девяноста двух. Первая его работа – "Царь Федор Иоаннович" (1898), последние – "Бронепоезд 14-69" (1927) и "Мертвые души" (1932). Отрывки из воспоминаний В. А. Симова о его работе в Художественном театре напечатаны в сб.

"О Станиславском" и в "Ежегоднике МХТ" за 1943 год. 113. Григорьева (Николаева) Мария Петровна (1869-1941). Работала в МХТ со дня его основания, соединяя до 1925 года артистическую деятельность с заведованием костюмерной мастерской театра. В 1933 году получила звание заслуженной артистки

114. Увертюру к спектаклю "Царь Федор Иоаннович" написал композитор А. А.

Ильинский. 115. Грибунин Владимир Федорович (1873 – 1933) – артист МХТ со дня его основания. В первом спектакле театра "Царь Федор Иоаннович" он сыграл роль Голубя-сына. Им создана обширная галерея художественных образов, из которых лучшими являются Луп-Клешнин ("Царь Федор Иоаннович"), Чебутыкин ("Три сестры"), Симеонов-Пищик ("Вишневый сад"), Телегин ("Дядя Ваня"), Фурначев ("Смерть Пазухина"), Курослепов ("Горячее сердце"). Его игра отличалась сочностью, красочностью и глубиной. В 1925 году В. Ф. Грибунину было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР, в 1933 году – заслуженного деятеля искусств. 116. "Чайка" была поставлена в Петербурге в Александрийском театре 17 октября 1896 года в бенефис Е. И. Левкеевой в связи с двадцатипятилетием ее службы в театре. Роль Нины Заречной исполняла В. Ф. Комиссаржевская. (Об истории петербургской постановки "Чайки" см. статью В. Прокофьева "Легенда о первой постановке "Чайки", "Театр", 1946, No 11.) 117. Впоследствии Вл. И. Немирович-Данченко писал о работе К. С. Станиславского над "Чайкой": "Вот поразительный пример творческой интуиции Станиславского как режиссера. Станиславский… прислал мне такой богатый, интересный, полный оригинальности и глубины материал для постановки "Чайки", что нельзя было не дивиться этой пламенной гениальной фантазии".

Режиссерская партитура "Чайки" издана (см. "Чайка" в постановке Московского Художественного театра", "Искусство", Л.-М., 1938). 118. Первые четыре сезона – 1898-1902 – Художественно-общедоступный театр играл в помещении театра "Эрмитаж" в Каретном ряду. 119. После одной из репетиций "Царя Федора Иоанновича" К. С. Станиславский писал М. П. Лилиной: "Москвин играл (хотя, говорят, он был не в ударе) так, что я ревел, пришлось даже сморкаться вовсю. Все в зале, даже участвующие, сморкались.

Молодчина!" ("О Станиславском", стр. 75.) 24 февраля 1936 года в связи с шестисотым представлением трагедии А. К. Толстого К. С. Станиславский обратился с письмом к И. М. Москвину:

"Милый и дорогой Иван Михайлович!

Играть в течение многих лет эпизодическую роль – большой

труд, но играть такую роль, как Федора, в течение стольких же лет, с таким темпераментом и нутром, отдавая всего себя роли, – это есть потрясение.

Шестьсот таких потрясений создают подвиг. Вы преодолели такой подвиг…" (К. С.

Станиславский. "Статьи, речи, беседы, письма", стр. 357.) Роль царя Федора И. М. Москвин играл до конца своей жизни. 120. Вишневский Александр Леонидович (1861-1943) – один из основных артистов Художественного театра. Вступил в МХТ в 1898 году, уже будучи известным провинциальным актером (последние два года участвовал в гастрольных поездках Г.

Н. Федотовой). К лучшим его ролям в МХТ относятся: Борис Годунов ("Царь Федор Иоаннович"), Дорн ("Чайка"), Войницкий ("Дядя Ваня"), Кулыгин ("Три сестры"), Татарин ("На дне"), Захаров ("Страх"), Семен Семенович ("Бронепоезд 14-69"). В 1925 году А. Л. Вишневскому было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР, в 1933 году – звание заслуженного деятеля искусств и звание Героя Труда. 121. Московский Художественно-общедоступный театр открылся 14(27) октября 1898 года трагедией А. К. Толстого "Царь Федор Иоаннович". 122. В первой редакции книги "Моя жизнь в искусстве" К. С. Станиславский рассказывает, что в этот вечер в театре был Ф. И. Шаляпин. "Вспоминаю, – пишет К. С. Станиславский, – что всегда счастливый и жизнерадостный Федор Иванович Шаляпин, часто посещавший наш театр и принимавший участие в его жизни, присоединился ко мне и мы вместе наблюдали, как вешают занавес". 123. Александров Николай Григорьевич (1870- 1930) – артист и помощник режиссера МХТ со дня его основания и до конца своей жизни. В театр перешел из Общества искусства и литературы, где работал с 1895 года. На сцене МХТ сыграл роли: Актера ("На дне"), Яши ("Вишневый сад"), Артемьева ("Живой труп"), Коменданта ("Пугачевщина") и другие. К. С. Станиславский писал о Н. Г.

Александрове, что ему "свойственно придавать самой, по-видимому, незначительной роли такую высокую художественную отделку, что создается незабываемый образ". В 1913 году Н. Г. Александров вместе с артистами МХТ Н. О. Массалитиновым и Н. А.

Подгорным открыл школу драматического искусства, впоследствии послужившую основанием Второй студии МХТ. В 1928 году Н. Г. Александрову было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР. 124. В архиве К. С. Станиславского сохранилось следующее описание сотого представления трагедии А. К. Толстого "Царь Федор Иоаннович", состоявшегося 26 января

1901 года: "Успех "Царя Федора" был так велик, что сравнительно скоро пришлось праздновать его сотое представление. Торжество, помпа, восторженные статьи, много ценных подношений, адресов, шумные овации свидетельствовали о том, что театр в известной части прессы и зрителей стал любим и популярен. Было собрано более двенадцати тысяч подписей под адресом поклонников театра. Адрес от зрителей Москвы написан на пергаменте с превосходным рисунком в красках под старинное рукописное издание. Целые кипы листов с подписями были поданы в ларе, обитом старинной парчой. На этом спектакле все без исключения артисты участвовали в народных сценах, а мне пришлось петь гусляра в сцене на Яузе". (Музей МХАТ, К, С, No 27.) 125. Первое представление трагедии А. К. Толстого "Смерть Иоанна Грозного" состоялось 29 сентября 1899 года. Роль Иоанна Грозного исполнял К. С.

Станиславский. 126. Художник В. В. Васнецов (1848-1926) в 1885-1891 годах расписывал Владимирский собор в Киеве. 127. Первое представление "Снегурочки" А. Н. Островского состоялось 24 сентября 1900 года.

А. М. Горький, присутствовавший на одной из репетиций "Снегурочки", писал А. П.

Чехову: "…"Снегурочка" – это событие! Огромное событие – поверьте!.. Чудно, великолепно ставят художники эту пьесу, изумительно хорошо! Я был на репетиции без костюмов и декораций, но ушел из Романовской залы очарованный и обрадованный до слез. Как играют Москвин, Качалов, Грибунин, Ол. Леон. (Ольга Леонардовна Книппер. – Ред.), Савицкая! Все хороши, один другого лучше, и, – ей-богу, они как ангелы, посланные с неба рассказывать людям глубины красоты и поэзии" (М.

Горький и А. Чехов. "Переписка, статьи, высказывания", Гослитиздат, М., 1951, стр. 78).

О работе художника В. А. Симова над оформлением "Снегурочки" см. его воспоминания ("Ежегодник МХТ" за 1943 год, стр. 287-308). 128. В перечне пьес Г. Ибсена, поставленных в Художественном театре, К. С.

Станиславский не упоминает о "Столпах общества" (премьера – 24 февраля 1903 года), где он играл роль консула Берника. Всего К. С. Станиславскому принадлежат четыре постановки ибсеновских пьес: "Эдда Габлер" (19 февраля 1899 года; первая пьеса Ибсена в МХТ), "Доктор Штокман" (24 октября 1900 года), "Дикая утка" (19 сентября 1901 года), "Привидения" (31 марта 1905 года – совместно с Вл. И.

Немировичем-Данченко). 129. В 1928 году, в связи со

столетней годовщиной со дня рождения Ибсена, К. С.

Станиславский работал над статьей о норвежском драматурге. В одном из вариантов статьи он пишет: "К глубочайшему символизму Ибсена, к снежным вершинам человеческого духа лежит только один путь – через правдивое и искреннее постижение человеческой жизни и быта. Потому-то путь к овладению Ибсеном сложен, и добраться до его правильного воплощения намного труднее, чем играть многие из пьес более сценичных авторов. Он требует предельной правды и предельной человечности, когда верно угаданная личность вырастает до обобщенного и символического образа. Ибсен научил нас понимать, что внешними путями невозможно достигнуть символического смысла произведения". "Он научил нас – подобно Чехову – за течением повседневной жизни разглядеть ту основу духа, из которой появляется всякое искусство и на которой мы стремились построить наше понимание актера". (Музей МХАТ, К. С., No 255.) 130. Пьеса "Эдда Габлер" Г. Ибсена была показана одиннадцати раз. Об исполнении К. С. Станиславским роли писателя Левборга критик Н. Е. Эфрос писал: "Я уверенно считаю Левборга одним из самых прекрасных, самых талантливых и неожиданных его созданий… Над Левборгом – ореол гениальности. Это почти никогда не удается в театре. О гениальности говорят, но гениальность не чувствуется… Станиславский сумел дать это почувствовать… И еще Левборг – вулкан страстей, весь он – буря и вихрь, весь он – гроза. И эту стихию сумел передать исполнитель, точно выскочивший из своей обычной оболочки, разорвавший ее… Есть в Станиславском-актере какая-то грань, которая во всей роскоши своей игры не была показана. Только раз, в Левборге, она так засверкала, во всех переливах" (Николай Эфрос. "К. С.

Станиславский", стр. 88-89). 131. Первое представление пьесы А. П. Чехова "Чайка" на сцене МХТ состоялось 17 декабря 1898 года. 132. Эфрос Николай Ефимович (1867-1923) – историк театра и театральный критик.

Искусству Художественного театра он посвятил много статей в периодической печати и ряд книг. В 1918 году вышла его монография "К. С. Станиславский. (Опыт характеристики)", содержащая ряд автобиографических высказываний К. С.

Станиславского. Вслед за этим были изданы книги о В. И. Качалове, о спектаклях "Три сестры", "Вишневый сад", "На дне"; в 1924 году, уже после смерти Н. Е. Эфроса, вышел его обширный труд – "Московский Художественный театр. 1898-1923". Работы Н. Е. Эфроса представляют интерес и в настоящее время благодаря обилию фактического материала и ценным личным наблюдениям.

133. К. С. Станиславский в первоначальном варианте главы приводит один из таких "нелепых мотивов" переделки конца третьего действия "Дяди Вани": "Нельзя допустить, – было сказано в протоколе, – чтобы просвещенный, культурный человек, как дядя Ваня, стрелял на сцене в дипломированное лицо, т. е. в профессора Серебрякова". (Музей МХАТ, К. С., No 2.) 134. Впервые пьеса А. П. Чехова "Дядя Ваня" была поставлена на сцене МХТ 26 октября 1899 года. Роли исполняли: В. В. Лужский – Серебряков, О. Л. Книппер – Елена Андреевна, М. П. Лилина – Соня, К. С. Станиславский – Астров, А. Л.

Вишневский – Войницкий, Е. М. Раевская – Войницкая, А. Р. Артем – Телегин, М.

А. Самарова – Марина.

В великолепной галерее образов, созданных К. С. Станиславским, его Астров занимает одно из первых мест, "… созданный им образ, – писала Л. Я. Гуревич, – составлял только неотъемлемую часть художественного целого, но так рельефен, так полон внутренней жизни и так обаятелен был этот образ талантливого человека, заброшенного в провинциальную глушь и тоскующего в одинокой борьбе с окружающим бескультурьем, что он становился особенно близким зрителю. Когда вспоминаешь его через десятки лет после первых впечатлений, кажется, будто ты не раз имел возможность лично общаться с этим Астровым, будто он прошел через твою собственную жизнь и оставил глубокий след в ней. И почти с грустью думая о нем, как о человеке, которого уже нет в живых, невольно говоришь себе: "Теперь он был бы выдающимся мичуринцем" (Сборник "Мастера МХАТ", "Искусство", 1939, стр. 7).

В одной из своих записей К. С. Станиславский говорит о своем понимании образов Астрова и Войницкого: "Астров и сам дядя Ваня – не простые маленькие люди, а идейные борцы с ужасной русской действительностью современной Чехову эпохи". (Музей МХАТ, К. С., No 27.) Последнее выступление К. С. Станиславского в роли Астрова состоялось во время гастролей МХАТ в Ленинграде 8 июля 1928 года. 135. Поездка Художественно-общедоступного театра в Крым состоялась в апреле 1900 года. За время поездки было дано одиннадцать спектаклей; шли пьесы: "Чайка", "Дядя Ваня", "Эдда Габлер", "Одинокие". 136. Васильев (Флеров) Сергей Васильевич (1841-1901) – журналист, театральный критик. 137. Вспоминая свое впечатление от молодого Горького, К. С. Станиславский писал:

"Для меня, центром явился Горький, который сразу захватил меня своим обаянием. В его необыкновенной фигуре, лице,

выговоре на о, необыкновенной жестикуляции, показывании кулака в минуты экстаза, в светлой, детской улыбке, в каком-то временами трагически проникновенном лице, в смешной или сильной, красочной, образной речи сквозила какая-то душевная мягкость и грация, и, несмотря на его сутуловатую фигуру, в ней была своеобразная пластика и внешняя красота. Я часто ловил себя на том, что любуюсь его позой или жестом". (К. С. Станиславский. "Статьи, речи, беседы, письма", стр. 135.) О первых встречах театра с А. М. Горьким см. также воспоминания Вл. И.

Немировича-Данченко ("Из прошлого", стр. 186-193), В. И. Качалова ("Ежегодник МХТ" за 1943 год, стр. 185-206), А. Л. Вишневского ("Клочки воспоминаний", Academia, 1928, стр. 113-121), О. Л. Книппер-Чеховой ("Ежегодник МХТ" за 1949-1950 годы, стр. 310-317). 138. Первое представление пьесы "Три сестры" А. П. Чехова состоялось 31 января 1901 года. В спектакле участвовали: В. В. Лужский – Андрей Прозоров, М. Г.

Савицкая – Ольга, О. Л. Книппер – Маша, М. Ф. Андреева – Ирина, А. Л.

Вишневский – Кулыгин, М. П. Лилина – Наташа, К. С. Станиславский – Вершинин, А. Р. Артем – Чебутыкин, В. Э. Мейерхольд – Тузенбах, М. А. Громов – Соленый, И. М. Москвин – Родэ, И. А. Тихомиров – Федотик, М. А. Самарова – Анфиса, В.

Ф. Грибунин – Ферапонт.

А. М. Горький, который видел "Три сестры" во время гастролей МХТ в Петербурге, писал А. П. Чехову: "А "Три сестры" идут – изумительно! Лучше "Дяди Вани".

Музыка, не игра" (М. Горький и А. П. Чехов. "Переписка, статьи, высказывания", стр. 90).

В своих воспоминаниях О. Л. Книппер-Чехова описывает созданный К. С.

Станиславским образ Вершинина: "Сколько было благородства, сдержанности, чистоты в образе Вершинина из "Трех сестер", этого одинокого мечтателя. Эти мечты о жизни, какой она могла бы быть и будет, помогают ему жить и нести и всю неприглядность и тусклость безрадостной эпохи, и все неудачи и невзгоды в жизни личной… У Вершинина – Станиславского звучали все эти тирады о счастливой жизни, все мечты о том, чтобы начать жизнь снова, притом сознательно, – звучали не просто привычкой к философствованию, а чувствовалось, что это исходило из его сущности, давало смысл его жизни, давало возможность итти поверх серых будней и всех невзгод, которые он так покорно и терпеливо переносил" (сб. "О Станиславском", стр. 266-267).

Последний раз Станиславский играл Вершинина в день празднования тридцатилетия Художественного театра 29 октября 1928 года. Это было последнее выступление Станиславского на сцене. 139. Первая поездка МХТ в Петербург состоялась в 1901 году. С тех пор весенние петербургские гастроли театра происходили почти ежегодно и прервались в 1915 году. В советское время, начиная с 1927 года, театр возобновил свои гастрольные поездки в Ленинград. Каждый приезд театра в Ленинград – большое общественное событие. Театр показывает свои спектакли во Дворцах культуры, выезжает на фабрики и заводы, на корабли Военно-Морского Флота. Работники театра выступают с докладами, творческими отчетами, концертами, оказывают помощь художественной самодеятельности. 140. В 1912 году Московский Художественный театр ездил на гастроли в Киев и Варшаву, имея в своем репертуаре "Живой труп", "Вишневый сад", "Месяц в деревне",

"Три сестры", "У врат царства", "На дне", "Братья Карамазовы".

В 1913 году театр играл в Одессе и показал там "Вишневый сад", Тургеневский спектакль ("Нахлебник", "Где тонко, там и рвется", "Провинциалка"), "Братья Карамазовы", "На всякого мудреца довольно простоты" и "Царь Федор Иоаннович".

В 1914 году театр во второй раз посетил Киев с постановками: "Вишневый сад", Тургеневский спектакль, "На всякого мудреца довольно простоты", "У жизни в лапах".

С 1925 года театр регулярно предпринимает поездки по СССР. Эти поездки знакомят широкие массы зрителей с искусством МХАТ и способствуют подъему художественной культуры периферийных театров и национальных театров братских республик. 141. Морозов Савва Тимофеевич (1862-1905) – один из крупнейших русских промышленников, глава "Товарищества Никольской мануфактуры С. Морозова сына и К®".

М. Горький в очерке "Леонид Красин" дает следующую характеристику Морозову: "Морозов был исключительный человек по широте образования, по уму, социальной прозорливости и резко революционному настроению. Настроение это возникло у него медленно и постепенно… Не преувеличивая, можно сказать, что он почти ненавидел людей своего сословия…" (М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, том 17, стр. 50-51).

В беседе с артистами театра имени Вахтангова после генеральной репетиции пьесы "Егор Булычов и другие" (19 сентября 1932 года) А. М. Горький, сравнивая героя своей пьесы с Морозовым, сказал: "Булычов сам говорит, что он "не на той улице родился".

Возьмите таких людей, как Морозов, Мешков и другие. Этот до них не дорос, но если бы он жил подольше, то, может быть, вслед за своей дочерью пошел на авантюру. У этого сорта людей нельзя полагать, что они искренно, всей душой действовали, но тут было добавление к той конкуренции, которую они вели с однородными им людьми, в среде которых они чувствовали себя так или иначе, по той или иной причине неудобно. Савва Морозов чувствовал себя неудобно потому, что он – химик, мечтал о профессуре и имел к этому все данные. У него были отличные работы по химии, и вообще ставился вопрос об оставлении его при университете. Он терпеть не мог людей своего класса" (М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, том 18, стр. 419). 142. Постановка пьесы Г. Ибсена "Доктор Штокман" была осуществлена театром 24 октября 1900 года. 143. 4 марта 1901 года в Петербурге на площади у Казанского собора состоялась студенческая демонстрация. Демонстранты протестовали против приведения в исполнение изданных царским правительством 25 июля 1899 года "временных правил", согласно которым студенты "за учинение скопом беспорядков" исключались из университета и отдавались в солдаты. Вызванные петербургским градоначальником казаки жестоко избили нагайками участников демонстрации. "Я вовеки не забуду этой битвы! – писал А. М. Горький А. П. Чехову. – Дрались – дико, зверски, как та, так и другая сторона. Женщин хватали за волосы и хлестали нагайками, одной моей знакомой курсистке набили спину, как подушку, досиня, другой проломили голову, еще одной выбили глаз. Но хотя рыло и в крови, а еще неизвестно, чья взяла" (М. Горький и А. Чехов. "Переписка, статьи, высказывания", стр. 89-90). Результатом этой демонстрации были массовые аресты и ссылки. 144. В. В. Вересаев, присутствовавший на этом спектакле, пишет: "Ничего, казалось бы, злободневного нельзя было найти в "Докторе Штокмане". Однако то и дело в пьесе всплывали словечки и положения, как будто прямо намекавшие на современность. И публика бешеными рукоплесканиями и смехом подчеркивала эти места. Спектакль превратился в сплошную демонстрацию" (В. Вересаев. "Воспоминания", Гослитиздат, 1946, стр. 427).

Л. М. Леонидов в своих воспоминаниях следующим образом характеризует исполнение К. С. Станиславским роли доктора Штокмана: "…Одна роль является вершиной его творчества, самым совершенным его созданием. Это доктор Штокман. Правда, и здесь не была забыта внешняя сторона – были вытянутые пальцы, быстрая, семенящая походка, туловищу был придан наклон вперед, но не на это обращал внимание зритель:

все в целом было замечательно. Это была стихия! Это было гениально! Все было настолько согрето внутренним содержанием, настолько форма сливалась с этим содержанием, настолько она помогала содержанию, что мы видели полное, разительное перевоплощение" (сб. "О Станиславском", стр. 271-272). 145. В правительственных кругах боялись, что открытый запрет пьесы Горького вызовет резкие протесты демократической части общества. После двукратной цензорской "обработки" "Мещане" были разрешены к постановке. Но одновременно Главное управление по делам печати потребовало, чтобы первое представление "Мещан" было дано "с благотворительной целью" – в пользу "бывших воспитанников Московского университета". Это был прямой расчет на то, что пьеса провалится, что буржуазная публика, посещающая подобные спектакли, отнесется враждебно к пьесе Горького.

В ответ на это требование К. С. Станиславский 13 января 1902 года обратился с письмом к начальнику Главного управления по делам печати кн. Шаховскому. Это письмо отражает борьбу, которая велась театром за продвижение на сцену пьесы Горького. "Холодная публика благотворительных спектаклей, – писал К. С.

Станиславский, – неспособна оказать Горькому поддержки, а нам нужен шумный успех для того, чтобы сделать из Горького драматурга, чтобы приохотить его к этой новой для него литературной форме… Вы поймите, что я хлопочу… только об успехе первого опыта талантливого русского писателя, который доверил нашему театру свой первый опыт".

О том, с каким волнением и чувством ответственности работал театр над "Мещанами", свидетельствует письмо К. С. Станиславского А. П. Чехову от 14 января 1902 года:

"Вообще предстоит много волнений с пьесой Алексея Максимовича. Всем хочется играть в ней, и публика ждет и требует, чтобы мы обставили ее лучшими силами…

На днях будем смотреть оба состава, выберем лучшее и тогда окончательно определим основной состав… Пока все репетируют с большой охотой и нервностью.

Один состав щеголяет перед другим. Что-то будет?.." ("Ежегодник МХТ" за 1944 год, стр. 214-215).

Первое представление пьесы М. Горького "Мещане" состоялось 26 марта 1902 года во время гастролей театра в Петербурге. В Москве "Мещане" в первый раз были показаны 25 октября 1902 года на открытии сезона. Пьеса прошла двадцать семь раз (четыре представления были даны в Петербурге и двадцать три – в Москве).

Постановка "Мещан" – важный этап в истории Художественного театра. Впервые на русской сцене появился образ рабочего-революционера. И хотя театр основную идею этого произведения усматривал в обличении мещанства и тем самым недооценивал образ пролетария-борца Нила, работа над пьесой Горького, призывающей к социальной борьбе, к активному отношению к действительности, явилась политической школой для Художественного театра. 146. Впоследствии в книге "Работа актера над собой" К. С. Станиславский писал, что роль Сатина в общем далась ему сравнительно легко, за исключением монолога в последнем акте. Однако на одном из спектаклей "больное место роли вышло само собой". Проанализировав свою работу над этой ролью, Станиславский пришел к следующему выводу: "Я понял, – говорит он, – что мой монолог с "мировым значением" не имел отношения к монологу "о Человеке", который написал Горький.

Первый явился кульминационным моментом моего актерского наигрыша, тогда как второй должен говорить о главной идее пьесы и быть высшим пунктом ее, главным творческим возвышенным моментом переживания автора и артиста. Раньше я думал лишь о том, как бы поэффектнее продекламировать чужие слова роли, а не о том, чтобы ярче и красочнее донести до партнера свои мысли и переживания, аналогичные с мыслями и переживаниями изображаемого лица. Я наигрывал результат, вместо того чтобы логично, последовательно действовать и тем естественно подводить себя к этому результату, то есть к главной идее пьесы и моего артистического творчества".

"В результате, – пишет Станиславский, – мое исполнение получило если не "мировое", то важное значение для пьесы…" ("Работа актера над собой", Гослитиздат, М., 1938, стр. 366-369). 147. Пьеса М. Горького "На дне" была впервые показана театром 18 декабря 1902 года. Роли были распределены следующим образом: Костылев – Г. С. Бурджалов, Василиса – Е. П. Муратова, Наташа – М. Ф. Андреева, Медведев – В. Ф. Грибунин, Васька Пепел – А. П. Харламов, Анна – М. Г. Савицкая, Настя – О. Л. Книппер, Квашня – М. А. Самарова, Бубнов – В. В. Лужский, Сатин – К. С. Станиславский, Барон – В. И. Качалов, Лука – И. М. Москвин, Актер – М. А. Громов, Татарин – А. Л. Вишневский, Клещ – А. Л. Загаров.

Спектакль "На дне", в котором с большой силой прозвучал протест против "свинцовых мерзостей" капиталистического строя, имел огромный общественно-политический резонанс. "Успех пьесы – исключительный, я ничего подобного не ожидал, – писал А. М. Горький К. П. Пятницкому. -…Вл. Ив. Немирович так

хорошо истолковал пьесу, так разработал ее, что не пропадает ни одно слово. Игра – поразительна.

Москвин, Лужский, Качалов, Станиславский, Книппер, Грибунин – совершили что-то удивительное. Я только на первом спектакле увидел и понял удивляющий прыжок, который сделали все эти люди, привыкшие изображать типы Чехова и Ибсена. Какое-то отрешение от самих себя". (М. Горький и А. Чехов. "Переписка, статьи, высказывания", стр. 260.) 148. "Власть тьмы" была впервые показана в МХТ 5 ноября 1902 года. Роль Митрича исполнял К. С. Станиславский.

Четвертый акт с согласия Л. Н. Толстого был подвергнут К. С. Станиславским переработке. В письме к А. П. Чехову в мае 1902 года К. С. Станиславский писал:

"На днях я пошлю на Ваше имя четвертый акт "Власти тьмы", в том виде, как бы хотелось его играть на нашей сцене. Если бы представился случай, хорошо бы показать переделку (нет, это опасное слово; приспособление…) – Льву Николаевичу" ("Ежегодник МХТ" за 1944 год, стр. 217).

Режиссерский план "Власти тьмы", разработанный К. С. Станиславским, хранится в Музее МХАТ. 149. К. С. Станиславский здесь допускает неточность: В. А. Симов, непременный участник всех экспедиций МХТ по собиранию материалов к постановкам, в Тульскую губернию не ездил. 150. Первое представление трагедии Шекспира "Юлий Цезарь" состоялось 2 октября 1903 года. Роль Брута исполнял К. С. Станиславский. Сценический образ Брута не удался Станиславскому, и он очень тяготился этой ролью. "Как бы я хотел бросить все, освободиться от ярма Брута и целый день жить и заниматься "Вишневым садом".

Противный Брут давит меня и высасывает из меня соки. Я его еще более возненавидел после милого "Вишневого сада", – писал К. С. Станиславский А. П.

Чехову в октябре 1903 года ("Ежегодник МХТ" за 1944 год, стр. 224). 151. В своих воспоминаниях об А. П. Чехове К. С. Станиславский рассказывает, что у Епиходова был еще один прототип – фокусник из сада "Эрмитаж": "Это был большой мужчина во фраке, толстый, немного сонный, отлично, с большим комизмом разыгравший среди своих жонглерских упражнений "Неудачника", с которым приключались "двадцать два несчастья". Фокусник, отличный актер, неизменно вызывал бурный восторг А. П. Чехова. 152. В первой редакции книги "Моя жизнь в искусстве" К. С. Станиславский описывает ту финальную сцену из второго акта "Вишневого сада", которая не вошла в спектакль: "А кто знает, быть может, он (А. П. Чехов. – Ред.) был вправе упрекнуть нас, так как прекрасно написанная сцена была

сокращена не по его вине, а по желанию режиссера. После шумной сцены молодежи с Варей Шарлотта выходит с ружьем, бросается на копну сена и начинает напевать какую-то немецкую песенку.

Еле передвигая ноги, подходит Фирс, зажигает спички и ищет в траве веер, потерянный Раневской. Так встречаются два одиноких человека. Им не о чем говорить, но так хочется поговорить, ведь каждый человек должен с кем-нибудь отвести душу. Шарлотта рассказывает Фирсу, как она в молодости работала в цирке, делала сальтомортале, рассказывает теми же словами, какими она в нашей редакции начала акта говорит с Епиходовым, Яковом и Дуняшей. В ответ на это Фирс пространно и бессвязно рассказывает о чем-то непонятном, что произошло в дни его юности, – о каком-то случае, когда кого-то куда-то повезли на телеге, и кто-то визжал и кричал. Эти звуки Фирс передает, повторяя "дрыг-дрыг". Шарлотта ничего не понимает в его бормотании, но ей не хочется прерывать эту единственную в жизни одиноких минуту общения, и она подхватывает его реплику. Оба они кричат "дрыг-дрыг" и смеются от души. Так заканчивает Чехов это действие.

После оживленной сцены молодежи столь лирический конец снижал настроение действия, и мы уже не могли его поднять. Очевидно, мы сами были в этом виноваты, и за наше неумение поплатился автор".

А. П. Чехов полностью согласился с предложением театра и при издании пьесы также снял эту сцену. 153. Первое представление пьесы А. П. Чехова "Вишневый сад" состоялось 17 января 1904 года. В спектакле участвовали: О. Л. Книппер (Раневская), М. П. Лилина (Аня), М. Ф. Андреева (Варя), К. С. Станиславский (Гаев), Л. М. Леонидов (Лопахин), В.

И. Качалов (Трофимов), В. Ф. Грибунин (Симеонов-Пищик), Е. П. Муратова (Шарлотта Ивановна), И. М. Москвин (Епиходов), А. Р. Артем (Фирс), С. В. Халютина (Дуняша), Н. Г. Александров (Яша).

В последний раз К. С. Станиславский исполнял роль Гаева 6 июля 1928 года во время гастролей МХАТ в Ленинграде. 154. Театр работал в то время над тремя одноактными пьесами М. Метерлинка: "Слепые",

"Непрошенная" и "Там, внутри". Они были показаны 2 октября 1904 года и успеха не имели. 155. В первоначальном варианте главы К. С. Станиславский дает следующую характеристику Иванова и его жены Сарры: "Иванов – раненый лев, а не издерганный неврастеник… И она не просто чахоточная, а дошедшая до чахотки". (Музей МХАТ, К. С., No 2.) 156. Риккобони

Луиджи (Людовико) (1674-1753) – итальянский актер и драматург.

Им написана история итальянского театра и другие работы по теории и истории театра. В своем труде "Мысли о декламации" Риккобони отстаивал необходимость правдивых, живых чувств на сцене. Сын его Риккобони Антонио Франческо (1707-1772), артист итальянского театра в Париже, также занимался вопросами теории сценического искусства. В своей книге "Искусство театра" он утверждал необходимость тщательной работы актера над ролью. 157. Шредер Фридрих Людвиг (1744-1816) – выдающийся немецкий актер, режиссер и драматург. В своей деятельности Шредер стремился к созданию национального театра и отвергал эстетику и практику классицизма. Он включал в репертуар пьесы Шекспира, Лессинга, Шиллера и молодых драматургов "бури и натиска". Создал блестящие сценические образы Гамлета, Лира, Фальстафа, Макбета и другие.

Руководимый им гамбургский театр был одним из лучших театров Германии. 158. "Сверхсознательное" – термин, в свое время заимствованный К. С.

Станиславским из буржуазной идеалистической психологии. Во всех трудах более позднего времени, включая книгу "Работа актера над собой" и материалы к книге "Работа актера над ролью", Станиславский употребляет термин "подсознательное", что более точно выражает его взгляды на природу творчества актера и находится в соответствии с современной научной терминологией.

Говоря о "подсознательном", Станиславский подразумевал прежде всего неосознанные ощущения, чувства и "хотения", еще не претворившиеся в ясную мысль и волевую задачу. "Чувство – неосознанная мысль, неосознанное хотение или воля, – писал Станиславский. – Это мысль и воля в подсознании". (Музей МХАТ, К. С., No 254.) 159. Тальони Мария (1804-1884) – знаменитая итальянская танцовщица первой половины XIX века. Дебютировала в 1822 году в Вене. Ее сценическая деятельность продолжалась двадцать пять лет. Осенью 1837 года Тальони приехала в Петербург, где пробыла пять сезонов. Успех Тальони у петербургского зрителя был исключительно велик. В. Г. Белинский в статье "Александрийский театр" писал: "Кто не помнит поэтических стихов в "Онегине", посвященных описанию танцующей Истоминой? Такими стихами можно было бы говорить только разве о Тальони и Фанни Эльслер". Т. Г. Шевченко в своей автобиографической повести "Художник" ярко описал один из спектаклей Тальони. По отзывам современников, Тальони

сочетала "достоинства высокой драматической игры с совершенствами первоклассной танцовщицы". Ее называли "танцующей тенью". Лучшим ее созданием была заглавная роль в балете "Сильфида". 160. Павлова Анна Павловна (1882-1931) – одна из самых прославленных русских танцовщиц начала XX века. Окончив в 1898 году петербургскую балетную школу, Павлова в течение ряда лет выступала на сцене Мариинского театра. Для Павловой танец был всегда выражением больших человеческих чувств, и ее безупречное владение техникой классического танца, воздушность ее полетов сочетались с подлинным искусством драматической актрисы. Ее непревзойденным хореографическим образом был "Умирающий лебедь" (музыка Сен-Санса). Павлова говорила: "Где нет сердца, нет искусства", – и считала, что "танец – в натуре русских… Только в России благодаря духу и нравам народа существует атмосфера, в которой танцы лучше всего преуспевают". 161. Для студии было снято помещение бывшего театра Немчинова на Поварской (ныне улица Воровского). 162. 5 мая 1905 года на общем собрании труппы студии в Художественном театре (своего помещения студия тогда еще не имела) К. С. Станиславский обратился к студийцам с речью, в которой говорил о задачах студии: "В настоящее время пробуждения общественных сил в стране театр не может и не имеет права служить только чистому искусству, – он должен отзываться на общественные настроения, выяснять их публике, быть учителем общества" ("Статьи, речи, беседы, письма", стр. 175).

Эта идея Станиславского была извращена Мейерхольдом, в результате деятельности которого студия на Поварской превратилась в лабораторию для формалистических экспериментов. Через три года после ликвидации студии К. С. Станиславский в письме к Л. Я. Гуревич дал резко отрицательную характеристику работы Мейерхольда:

"…Мы вернулись к реализму… Все другие пути – ложны и мертвы. Это доказал Мейерхольд" (письмо от 5 ноября 1908 года. Государственный центральный театральный музей им. Бахрушина). 163. Пьеса М. Горького "Дети солнца" была показана 24 октября 1905 года. 164. Титов Иван Иванович (1876-1941) – главный машинист сцены МХАТ. С К. С.

Станиславским работал еще в Обществе искусства и литературы, а затем перешел в Художественный театр, где работал до конца жизни. "Его опыт и великолепное знание сценических условий делали его не только помощником и выполнителем замыслов, но и учителем многих режиссеров и художников", – пишет И. Я.

Гремиславский (см. "Ежегодник МХТ" за 1943 год, стр. 791-794). В 1933 году И. И.

Титову было присвоено звание Героя Труда. 165. В репертуаре первой заграничной поездки Художественного театра в 1906 году были следующие пьесы: "На дне", "Дядя Ваня", "Царь Федор Иоаннович", "Три сестры",

"Доктор Штокман". Театр дал шестьдесят два спектакля, играя в Берлине, Дрездене, Лейпциге, Праге, Вене, Франкфурте-на-Майне, Ганновере. На обратном пути театр сыграл несколько спектаклей в Варшаве. 166. Гаазе (Хаазе) Фридрих (1827-1911) – выдающийся немецкий характерный актер реалистического направления. 167. Дузе Элеонора (1859-1924) – крупнейшая итальянская артистка. Ее искусство отличалось искренностью, простотой, человечностью. С большой силой раскрывала Дузе на сцене трагическую судьбу женщины в буржуазном обществе. В числе лучших ее ролей были Нора в одноименной пьесе Г. Ибсена, Маргарита Готье в пьесе А.

Дюма "Дама с камелиями", Клеопатра в трагедии Шекспира "Антоний и Клеопатра".

После захвата власти фашистами Дузе покинула Италию. Недостаток средств вынудил ее, несмотря на болезнь, поехать в 1924 году на гастроли в Америку. Во время гастрольной поездки она умерла. Дузе дважды приезжала в Россию – в 1891 и в 1908 годах; ее выступления сопровождались неизменным успехом. В последние годы жизни Дузе проявляла большую симпатию к Советскому Союзу, интересовалась советским искусством. 168. Кин Эдмунд (1787-1833) – знаменитый английский трагик. Александр Дюма (отец) сделал его героем своей мелодрамы "Кин, или Гений и беспутство". Образ актера был искажен драматургом, вследствие чего выражения "театральный Кин" и "беспутный гений" стали синонимами. 169. "Братья Карамазовы" были показаны 12-13 октября 1910 года (спектакль шел два вечера), "Николай Ставрогин" – 23 октября 1913 года.

Репертуарный кризис предреволюционного десятилетия побудил Художественный театр обратиться к инсценировкам классических произведений русской литературы XIX века.

Намечались инсценировки "Мертвых душ", "Анны Карениной", "Войны и мира" и другие.

Ставя "Братьев Карамазовых", а затем "Николая Ставрогина" (по роману "Бесы"), Вл.

И. Немирович-Данченко, увлеченный "стихийностью" образов Достоевского и экспериментальной работой над новой формой спектакля, не отдавал себе отчета в реакционной сущности обоих произведений.

Появление на сцене МХТ инсценировок романов Достоевского вызвало резкий протест А. М. Горького. В статьях "О "карамазовщине" и "Еще о "карамазовщине" ("Русское слово" от 22 сентября и 27 октября 1913 года) А. М. Горький показал, какой огромный вред может нанести русскому обществу постановка на сцене произведений Достоевского с их "пропагандой социального пессимизма", любованием уродствами и жестокостями. "Не Ставрогиных надобно… показывать теперь, а что-то другое, – писал Горький. – Необходима проповедь бодрости, необходимо духовное здоровье, деяние, а не самосозерцание, необходим возврат к источнику энергии – к демократии, к народу, к общественности и науке… Наша замученная страна переживает время глубоко трагическое, и хотя снова наблюдается "подъем настроения", но этот подъем требует организующих идей и сил больше и более мощных, чем требовал назад тому восемь лет". (М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, том 24, стр. 156).

К. С. Станиславский оценивал обе работы Вл. И. Немировича-Данченко главным образом с точки зрения актерского искусства, придавая особенное значение тому, что в этих спектаклях "весь центр тяжести перенесли на актеров". Но чем ярче и талантливее была игра актеров, тем большую значительность приобретали болезненные образы Достоевского, тем сильнее становилось воздействие его реакционных идей. 170. Спектакль "Драма жизни" был показан 8 февраля 1907 года. Станиславский заблуждался, считая упадочную символистскую пьесу К. Гамсуна благодарным материалом для проверки своих исканий в области основ сценической игры. Спустя некоторое время, в своем докладе о десятилетней художественной деятельности МХТ, он сам признался, что дальнейшая разработка его "системы" потребовала возврата "к простым и реальным формам сценических произведений" ("Статьи, речи, беседы, письма", стр. 207). Тогда же в письме к А. А. Блоку (декабрь 1908 года) К. С.

Станиславский писал: "Мне [кажется], что я неисправимый реалист, что я представляюсь, ища новых веяний" (там же, стр. 209). 171. Менье Константен (1831-1905) – крупнейший бельгийский скульптор и художник, автор многочисленных произведений, изображающих людей труда. 172. Сулержицкий Леопольд Антонович (1873-1916) работал в Художественном театре с 1905 по 1916 год в качестве режиссера. Руководил Первой студией МХТ. См. "Сулер" ("Воспоминания о друге") К. С. Станиславского ("Ежегодник МХТ" за 1944 год, стр.

299-306).

173. Сац Илья Александрович (1875-1912) – композитор. С 1906 года заведовал музыкальной частью МХТ. Кроме музыки к "Драме жизни" написал музыку к спектаклям Художественного театра "Жизнь Человека", "Синяя птица", "Анатэма", "Miserere", "У жизни в лапах", "Гамлет". 174. В годы реакции в репертуаре Художественного театра наряду с реалистическими произведениями русских и западноевропейских писателей-классиков появляются пьесы декадентские, символистские. Это было обусловлено рядом причин: театр привлекала кажущаяся "революционность" некоторых из этих пьес; в поисках новых форм МХТ поддался влиянию антиреалистических течений, господствовавших в буржуазном искусстве тех лет; не смог Художественный театр и противостоять до конца требованиям и вкусам буржуазной публики, от которой он, утратив в эти годы своего демократического зрителя, материально зависел. К числу постановок, в которых МХТ отошел от реализма, принадлежит "Жизнь Человека" Л. Андреева, одного из наиболее видных представителей декадентства (спектакль был показан 12 декабря 1907 года).

Впоследствии К. С. Станиславский убедился в том, как чужда была театру декадентская эстетика, уводящая искусство от общественной борьбы в сферу мистицизма и мелкобуржуазного анархизма. В 1910 году Станиславский говорил: "Лучше совсем закрыть театр, чем ставить Сологуба и Андреева. Вы попробуйте теперь посмотрите или перечтите "Жизнь Человека", и вы в ужас придете от фальши, придуманности, сплошной гримасы" ("Рампа и жизнь", 1910, No 37). 175. К. С. Станиславский посетил М. Метерлинка в июле 1908 года. 176. Первое представление пьесы М. Метерлинка "Синяя птица" состоялось 30 сентября 1908 года. 177. Л. А. Сулержицкий получил приглашение известной французской артистки Режан поставить в ее театре в Париже "Синюю птицу" М. Метерлинка по мизансценам Художественного театра. Спектакль был показан в начале 1911 года. 178. В первой редакции книги "Моя жизнь в искусстве" глава "В гостях у Метерлинка" заканчивалась следующим описанием празднования десятилетнего юбилея Художественного театра (14 октября 1908 года):

"Время летело. Вот уже и десятилетний юбилей театра. Как мы ни отнекивались от торжества, нам не удалось устранить его… На фоне серого занавеса с чайкой, перевешенного в самую

глубь сцены, был устроен большой амфитеатр, где сидели представители депутаций. На самой рампе, где суфлерская будка, была сделана большая кафедра для ораторов. Около нее площадка для тех групп, которые приходили с приветствиями. Тут же – рояль. Со сцены в партер вела широкая лестница, устланная коврами, а посреди зрительного зала, ближе к сцене, на освобожденном от театральных стульев пространстве, стоял большой стол, на который клали подносимые подарки. Они так переполнили и загромоздили все пространство, что пришлось класть последние десятки подношений вдоль рампы и по лестнице. По обе стороны стола, под прямым углом к рампе, стояли кресла для юбиляров, которые таким образом сидели в самом партере, но в профиль к зрителям.

Представители всех театров, всех культурных учреждений явились приветствовать нас; говорили речи, читали прозу и стихи, танцевали, оперные певцы пели хором целую кантату, а Ф. И. Шаляпин исполнил музыкальное письмо Рахманинова к Станиславскому, присланное из Дрездена, очень талантливую музыкальную шутку, которую неподражаемо и грациозно передал Федор Иванович.

"Дорогой Константин Сергеевич, – пел он, – я поздравляю вас от чистого сердца, от самой души. За эти десять лет вы шли вперед, все вперед, и нашли "Си-и-ню-ю пти-цу", – торжественно прозвучал его мощный голос на церковный мотив "Многие лета", с игривым аккомпанементом польки Саца из "Синей птицы".

Церковный мотив, сплетенный музыкально с детской полькой, дал забавное соединение". (Музей МХАТ, К. С., No 36.) 179. Спектакль "Месяц в деревне" был показан 9 декабря 1909 года. Это был один из первых спектаклей, где К. С. Станиславский применил на практике свою "систему". 180. "Мир искусства" – объединение художников, организовавшееся в конце 1890-х годов в Петербурге; одно из течений упадочного буржуазного искусства конца XIX – начала XX века. Реакционная эстетика группы "Мир искусства" характерна проповедью "искусства для искусства", враждебностью демократическим идеалам передвижников, отказом от социально значимой тематики и реалистического изображения действительности, стилизаторством, ретроспективизмом.

К. С. Станиславский, называя художников "Мира искусства" "передовыми", рассматривал их деятельность с узкоспециальной точки зрения, так как, по его мнению, "они лучше многих других знали декорационное и костюмерское дело театра".

Художники "Мира искусства" – А. Бенуа, М. Добужинский, Б. Кустодиев, Н. Рерих – создали ряд интересных декораций для

спектаклей МХТ: "Месяц в деревне" и Тургеневский спектакль (М. Добужинский), "Пер Гюнт" (Н. Рерих), "Мнимый больной",

"Брак поневоле", "Хозяйка гостиницы", Пушкинский спектакль (А. Бенуа), "Смерть Пазухина" (Б. Кустодиев). 181. Дягилев Сергей Павлович (1872-1929) – один из основателей группы "Мир искусства", организатор ряда художественных предприятий, имевших известное значение в деле пропаганды русского искусства заграницей. В течение нескольких лет (1904-1908) Дягилев устроил в Париже выставку русской живописи с XVIII до начала XX века, организовал в Парижской опере пять концертов русской музыки (от Глинки до Скрябина); поставил там же оперу "Борис Годунов" с участием Шаляпина.

Начиная с 1909 года Дягилев регулярно устраивал в Париже так называемые "сезоны русских балетов". Участие в дягилевских концертах и спектаклях выдающихся русских артистов, имевших громадный успех, продемонстрировало богатство русской музыкальной и театральной культуры. Однако ориентация Дягилева на псевдоноваторские течения придала в дальнейшем его балетным спектаклям резко выраженный космополитический и формалистический характер. 182. Дункан Айседора (1878-1927) – танцовщица. Отрицала классический балет и рассматривала танец как естественные выразительные движения в органической связи с музыкой. Традиционный балетный костюм Дункан заменила туникой и отказалась от танца в обуви и на пуантах. Дункан танцевала под музыку Бетховена, Чайковского, Шопена и других композиторов. Ее танцевальное творчество отмечено чертами субъективизма и импрессионизма.

Дункан неоднократно приезжала в Россию, ее гастроли пользовались большим успехом.

После Великой Октябрьской социалистической революции она жила в СССР (1921-1924) и организовала студию, которая просуществовала до 1949 года. (После отъезда Айседоры Дункан студией руководила ее приемная дочь Ирма Дункан.) 183. Крэг Гордон (род. в 1872 году) – английский режиссер и художник-декоратор.

Впервые Крэг приехал в Москву в 1908 году. 184. Марджанов Константин Александрович – Котэ Марджанишвили (1873-1933) – выдающийся деятель русского и грузинского театров, народный артист Грузинской ССР. С 1910 по 1913 год был режиссером МХТ. Являлся одним из основателей Свободного театра в Москве (1913-1914). В советские годы К. А. Марджанов осуществил ряд значительных спектаклей, из которых особо выделяется "Овечий источник" Лопе де Вега, поставленный в 1919 году в Киеве. Громадную роль сыграл К. А. Марджанов в истории советского

грузинского театра. В 1922 году он возглавил театр имени Руставели в Тбилиси, а в 1928 году основал новый драматический театр, которому было присвоено в дальнейшем его имя. 185. Рассказ К. С. Станиславского о ширмах Гордона Крэга был впервые напечатан в американском издании "Моей жизни в искусстве" и впоследствии сохранен автором во всех прижизненных русских изданиях книги, кроме издания 1936 года. Купюра была сделана Станиславским по настоянию Крэга, который считал, что приведенные в воспоминаниях Станиславского факты нарушают его деловые интересы (Крэг взял патент на ширмы). В настоящем издании эти пропущенные в издании 1936 года места восстановлены. 186. Гзовская Ольга Владимировна – артистка МХТ с 1910 по 1914 и с 1915 по 1917 годы. В спектакле "Гамлет" играла Офелию.

Знаменский Николай Антонович – артист МХТ с 1907 по 1921 год. В спектакле "Гамлет" исполнял роль тени отца Гамлета.

Массалитинов Николай Осипович – артист МХТ с 1907 по 1919 год. В спектакле "Гамлет" исполнял роль короля Клавдия. 187. Приглашение Крэга оказалось случайным эпизодом в истории МХТ.

Идеалистическая эстетика Крэга, отрицание искусства как отражения действительности и стремление превратить актера в безвольную "сверхмарионетку", – все это в корне противоречило идейным установкам Художественного театра.

Между Крэгом и Станиславским возникали во время работы над "Гамлетом" постоянные разногласия (см. беседу Станиславского с Крэгом в записи Л. А. Сулержицкого – "Ежегодник МХТ" за 1944 год, стр. 673-684).

"Гамлет" был впервые показан театром 23 декабря 1911 года. Основные образы, особенно сам Гамлет в исполнении В. И. Качалова, были решены в реалистическом плане, вопреки замыслу Крэга, трактовавшего трагедию Шекспира как мистическую пьесу. 188. Адашев Александр Иванович – артист МХТ с 1898 по 1913 год. Частная театральная школа А. И. Адашева существовала с 1906 по 1913 год. 189. Вл. И. Немирович-Данченко обратился с речью к артистам Художественного театра 4 августа 1911 года перед репетицией "Живого трупа". 190. К. С. Станиславский участвовал с Г. Н. Федотовой, О. О. Садовской и А. А.

Яблочкиной в пьесе "Счастливец" Вл. И. Немировича-Данченко – спектакль был показан дважды: в Рязани 22 марта 1892 года и в Москве в марте 1892 года (точная дата не установлена); с М. Н. Ермоловой – в "Бесприданнице" А. Н. Островского 20 марта 1894 года в Нижнем-Новгороде и с П. А.

Стрепетовой – в "Горькой судьбине" во время гастролей актрисы в апреле 1895 года в Москве. 191. Первый публичный спектакль пьесы Гейерманса "Гибель "Надежды" состоялся 15 января 1913 года. 192. Сушкевич Борис Михайлович (1887-1946) – артист Художественного театра и его Первой студии с 1908 по 1924 год. С 1924 по 1930 год – артист и режиссер МХАТ 2-го. С 1933 по 1936 год Б. М. Сушкевич возглавлял Ленинградский государственный академический театр драмы. Одновременно он вел большую педагогическую работу. В последние годы жизни Б. М. Сушкевич был художественным руководителем ленинградского Нового театра. 193. Впервые инсценировка повести Ч. Диккенса "Сверчок на печи" была показана 24 ноября 1914 года. 194. В 1925 году МХТ начал работать над романтической драмой А. Блока "Роза и Крест", но постановка не была осуществлена. 195. Первая студия отделилась от МХАТ и в 1924 году преобразовалась в самостоятельный театр – МХАТ 2-й. Уже в деятельности Первой студии временами намечался отход от основной линии развития русского театра, выражавшийся в абстрактном гуманизме, в попытках уклониться от ответа на острые вопросы современности, замкнуться в узком круге этических и эстетических проблем. МХАТ 2-й еще дальше отошел от реалистических традиций Художественного театра. 28 февраля 1936 года было опубликовано постановление СНК СССР и ЦК ВКП(б) о расформировании МХАТ 2-го как неоправдавшего своего названия и оказавшегося "посредственным театром, сохранение которого в Москве не вызывается необходимостью". 196. Вторая студия была организована в 1916 году. Ее руководителем являлся режиссер МХТ Мчеделов Вахтанг Леванович (1884- 1924). В 1924 году Вторая студия влилась в МХАТ. Студийцы Н. П. Хмелев, М. Н. Кедров, А. К. Тарасова, О. Н.

Андровская, К. Н. Еланская, А. П. Зуева, Н. П. Баталов, М. М. Яншин, В. Я.

Станицын и другие стали впоследствии ведущими артистами Художественного театра. 197. Третья студия сформировалась из членов студенческой драматической студии, организованной в 1914 году. Руководителем студии был Е. Б. Вахтангов. В дальнейшем к преподавательской деятельности были привлечены Вахтанговым и другие артисты МХТ. 13 сентября 1920 года постановлением дирекции МХАТ студия была включена в состав театра как Третья студия МХАТ. В 1924 году Третья студия была преобразована в театр имени Е. Б. Вахтангова. 198. Четвертая студия была организована в 1921 году. В 1924 году студия отделилась от МХАТ и стала самостоятельным театром, сохранив, однако, прежнее название. В 1927 году студия была

переименована в Реалистический театр, который просуществовал до 1937 года. 199. Первая постановка Музыкальной студии – оперетта Лекока "Дочь Анго" – была показана 16 мая 1920 года. Первоначально Музыкальная студия ставила свои спектакли на сцене МХАТ. В 1926 году студия была переименована в Музыкальный театр имени Вл. И. Немировича-Данченко. (О работе Вл. И. Немировича-Данченко в Музыкальной студии и театре его имени см. книгу П. А. Маркова "Вл. И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени", М., 1936.) 200. К. С. Станиславский в помещении студии "Габима" читал лекции для учеников ряда московских театральных студий. 201. В первоначальном варианте этой главы сохранилось описание аттракционов на "капустниках", которые показывались в пяти фойе театра: "...устраивался музей-паноптикум с разными примечательными вещами, например: "Живые клопы из "Ревизора" в баночке" (образец натурализма МХТ). Была панорама – "Вид на Москву" – с входной платой 15 копеек: в обтянутую кумачом будочку впускался посетитель, там в обыкновенное окно фойе можно было любоваться видом на Камергерский переулок, в котором находится наш театр. В том же музее стоял автомат с надписью: "Положите 10 копеек – получите благодарность". Посетитель клал деньги, и тотчас же через отверстие протягивалась к нему рука того, кто был спрятан внутри, и обыкновенным пожатием руки выражалась обещанная благодарность". (Музей МХАТ, К. С., No 2.) 202. Пушкинский спектакль, состоявший из трех "маленьких трагедий": "Каменный гость", "Пир во время чумы" и "Моцарт и Сальери", был впервые показан 26 марта 1915 года.

Постановка Пушкинского спектакля в годы империалистической войны свидетельствует о том, что Художественный театр не желал подчинить свое искусство вкусам шовинистически настроенной буржуазной публики. 203. А. В. Луначарский – народный комиссар просвещения – и Е. К. Малиновская, возглавлявшая в то время Управление государственными академическими театрами, в своей деятельности руководствовались указаниями Коммунистической партии и Советского правительства и лично В. И. Ленина о бережном отношении к наследию театральной культуры, о создании наиболее благоприятных условий для крупнейших театров, выдающихся по своим художественным заслугам. В наброске резолюции о пролетарской культуре В. И. Ленин писал, что нашей целью является "развитие лучших образцов, традиций, результатов существующей культуры с точки зрения миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы

пролетариата в эпоху его диктатуры" (Ленинский сборник XXXV, стр. 148). Когда встал вопрос о необходимости оказать помощь Художественному театру, рассказывает А. В.

Луначарский, В. И. Ленин сказал: "Если есть театр, который мы должны из прошлого во что бы то ни стало спасти и сохранить, – это, конечно, Художественный театр" (А. В. Луначарский. "Речь на заседании, посвященном 30-летию МХАТ". Цит. по "Ежегоднику МХТ" за 1943 год, стр. 5). 204. Андреев Николай Андреевич (1873-1932) – выдающийся скульптор и график, заслуженный деятель искусств, автор замечательной серии скульптурных и графических портретов В. И. Ленина. В круг творческих интересов Н. А Андреева входило театрально-декорационное искусство. 205. Мысль о сценическом воплощении мистерии Байрона "Каин" возникла у руководителей МХТ еще в 1907 году, но царская цензура запретила постановку. За неимением современных пьес театр вернулся после Октября к своему прежнему намерению, считая, что содержащиеся в мистерии богоборческие тенденции и бунтарство Каина находятся "в соответствии с переживаемым моментом", как об этом пишет К. С. Станиславский. Театр в то время не был в состоянии полностью осознать социально-политический смысл великой пролетарской резолюции.

Абстрактное произведение Байрона на библейскую тему, поставленное в условном плане, конечно, ни в какой мере не было созвучно революционной действительности.

Зритель не принял этой работы Художественного театра. После премьеры, состоявшейся 4 апреля 1920 года, спектакль был показан еще семь раз и затем снят с репертуара. 206. С 1919 по 1926 год Оперная студия работала в квартире К. С. Станиславского (сначала в Каретном ряду, затем в Леонтьевском переулке). В 1926 году она была преобразована в Государственную оперную студию-театр имени Станиславского, а в 1928 году – в Оперный театр имени Станиславского. К. С. Станиславский до конца жизни руководил работой своего оперного театра. В 1941 году произошло слияние этого-театра с Музыкальным театром имени Вл. И. Немировича-Данченко; объединенный театр стал именоваться Музыкальным театром имени народных артистов СССР К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. О работе К. С.

Станиславского в студии Большого театра см. книгу "Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918-1922 гг." (записаны К. Е. Антаровой), "Искусство",

207. К. С. Станиславский считал Шаляпина образцом сочетания драматического, музыкального и вокального искусства и говорил, что свою "систему" он "писал с Шаляпина" (см. воспоминания Г. В. Кристи в сб. "О Станиславском", стр. 466-467). 208. К. С. Станиславский имеет здесь в виду нападки, которым подвергался в то время Большой театр (как и все русское реалистическое искусство) со стороны формалистов и пролеткультовцев, отрицавших классическое художественное наследие, как якобы враждебное пролетариату. Партия решительно осудила эти реакционные, антинародные взгляды, призвав советских людей к критическому освоению культурного наследия и развитию передовых, реалистических традиций культуры прошлого. 209. Первое представление оперы Масснэ "Вертер" состоялось 2 августа 1921 года.

Опера П. И. Чайковского "Евгений Онегин" была показана студией 15 июня 1922 года (до этого – 1 мая 1922 года – "Евгений Онегин" был показан в концертном исполнении, под рояль). 210. К. С. Станиславский намеренно берет слово гротеск в кавычки, так как имеет здесь в виду то формалистическое трюкачество, которое выдавалось всевозможными лженоваторами за новое, пролетарское искусство, а в действительности являлось типичной чертой упадочной буржуазной культуры.

Выступая против изощренной утрировки внешней формы, которая не служит выявлению идейного содержания произведения и является самоцелью, Станиславский писал: "… настоящий гротеск – это внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания. Надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных всеисчерпывающих элементах – надо еще сгустить их и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с шаржем" (К. С. Станиславский. "Статьи, речи, беседы, письма", стр. 256). 211. Татлин В. Е. (1885-1953) – художник, заслуженный деятель искусств. В то время, к которому относится высказывание К. С. Станиславского, В. Е. Татлин являлся представителем конструктивизма в живописи. Впоследствии он отходит от формализма. Этому в значительной степени способствовала его работа в театре. 212. Стравинский И. Ф. (род. в 1882 году) – композитор, был близок к кругам "Мира искусства". Творчество

Стравинского в последний период носит резко выраженный реакционный характер. 213. Фердинандов Б. А. и Церетелли И. М. были артистами МХТ, а затем перешли в Камерный театр, где их игра была проявлением формализма и эстетства на сцене. 214. Гоген Поль (1848-1903) – французский художник, представитель буржуазного формалистического искусства. 215. Малевич К. С. (1878-1935) – художник-формалист, проповедовавший беспредметность изобразительного искусства. 216. В 1922 году Художественный театр выехал в заграничную гастрольную поездку по Западной Европе и Америке. Театр дал за время гастролей пятьсот шестьдесят один спектакль. В его репертуаре были следующие пьесы: "Царь Федор Иоаннович", "Вишневый сад", "На дне", "Три сестры", "Иванов", "Дядя Ваня", "Хозяйка гостиницы", "Доктор Штокман", "На всякого мудреца довольно простоты", "Братья Карамазовы", "Провинциалка",

"Смерть Пазухина", "У жизни в лапах". 217. В то время, когда МХАТ гастролировал за границей, на сцене Художественного театра Вл. И. Немирович-Данченко осуществил постановки Музыкальной студии: "Лизистрата" (1923) и "Карменсита и солдат" (1924). 218. "Вампука" – опера-пародия, осмеивающая нелепые условности и рутину оперных постановок. Впервые показана в 1908 году в театре "Кривое зеркало" (музыка В. Г.

Эренберга). "Вампука" стала именем нарицательным для обозначения всего трафаретного и несуразного в театральных постановках. 219. Дега Эдгар (1834-1917) – французский художник-импрессионист. 220. Тальма Франсуа-Жозеф (1763-1826) – выдающийся актер-трагик и реформатор сцены эпохи французской буржуазной революции. Он выступал против условностей театра классицизма и требовал психологической правды исполнения. 221. Впоследствии К. С. Станиславский заменил термин "аффективная память" термином "эмоциональная память". 222. Развернутый план своих трудов по театральному искусству К. С. Станиславский изложил в письме от 23 декабря 1930 года своему другу и помощнику по литературной работе театроведу и театральному критику Л. Я. Гуревич.

"…Мой план всего большого труда таков, – писал К. С. Станиславский. – 1) Первый том. Изданная книга "Моя жизнь в искусстве". Предисловие, введение […], приводящие к "системе". 2) Работа над собой. Распадается на Переживание и Воплощение. Сначала я думал их соединить в один том. Потом, за границей, подсчитал страницы, [и] у меня вышло, что текст займет 1200 печатных страниц. Я было испугался и решил сделать две книги ("Переживание" и "Воплощение"). Теперь, после огромных сокращений, как будто становится опять возможным сделать

второй том, "Работу над собой", из переживания и воплощения вместе. 3) Третья книга, или том, – "Работа над ролью"…В этой книге подробнейшим образом буду говорить и о кусках и задачах и о сквозном действии. Говорить об этом можно на целой пьесе. На маленьком же этюде этого никак не скажешь. Сколько я мучился по поводу этого вопроса! Сколько исписал и разорвал бумаги! Не сказать о задаче среди элементов самочувствия – нельзя. Лишь только начинаешь говорить одно слово, все остальное, т. е. вся система партитуры и сквозного действия роли, тянут и нет возможности остановиться.

Если заговорить об этом подробно, то потребуется не меньше 30-50 печатных страниц. Это совершенно отведет от линии второй книги, посвященной сценическому самочувствию и его элементам – и только (Работа над собой). 4) Четвертая книга (а может быть, это тоже уместится в третью, т. е. в "Работу над ролью") будет говорить о самом творчестве готовой роли, приводящей к Творческому Самочувствию с большой буквы (сценическое самочувствие, проходя через пьесу, вырастает в творческое), за границами которого находится Творческое подсознание. Здесь только откроется последний анонимный флаг, на котором (3-й из китов) напишут: Подсознательное через сознательное (на рисунке-чертеже это яснее). 5) Пятая книга. Три направления в искусстве. Об искусстве переживания уже все сказано. Поэтому книга посвящена искусству представления и ремеслу (в значительно расширенном виде). "Переживание" будет изложено в виде грамматики.

Беда в том, что об искусстве представления нельзя начинать говорить, пока не сказано всего о переживании. В пятой книге я и начну с того: все то, что сказано про искусство переживания, относится целиком и к искусству представления плюс еще – пережитое надо исправить в своем стиле и научиться производить механически. Если то, что представляет, еще не пережито, значит это ремесло. О последнем можно сказать только после того, как будут знать о двух первых направлениях. 6) Шестой том посвятится режиссерскому искусству, о котором можно начать говорить только после того, как будет сказано о трех направлениях, с которыми все время имеет дело режиссер, которые он призван направлять и соединять в один общий ансамбль. 7) Седьмая книга посвящается опере… …Да!.. Забыл сказать одно самое важное. Есть еще восьмая книга, в которой я хотел говорить о революционном искусстве…" (К. С. Станиславский. "Статьи, речи, беседы, письма", стр. 295-296).

При жизни К. С. Станиславского была издана "Моя жизнь в искусстве". "Работа актера над собой", часть первая, была

подготовлена Станиславским к печати и вышла в свет вскоре после его смерти.

Вторая часть "Работы актера над собой" была подготовлена по материалам, сохранившимся в архиве К. С. Станиславского, и издана в 1948 году.

Третья книга не была закончена К. С. Станиславским; материалы по "Работе актера над ролью" частично опубликованы в "Ежегоднике МХТ" за 1945, 1948 и 1949-1950 годы, а также в сборнике "К. С. Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма".

Тема четвертой книги частично была освещена в заключительных главах первой части "Работы актера над собой".

Сохранившиеся материалы по пятой книге опубликованы в сборнике "К. С.

Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма".

По шестой, седьмой и восьмой книгам материалов не сохранилось.

Приложения В архиве К. С. Станиславского, хранящемся в Музее МХАТ, находятся следующие материалы, относящиеся к 1-му изданию книги "Моя жизнь в искусстве" (1926): 1) машинописный текст рукописи (начиная с главы "Плоды просвещения"), по которой производился типографский набор, 2) машинописный текст рукописи (начиная с главы "Отелло") с замечаниями на полях Вл. И. Немировича-Данченко, 3) отдельные главы, отрывки, варианты.

В приложениях печатаются некоторые ранее не опубликованные главы, отрывки, варианты из перечисленных архивных материалов. Главы и отрывки из глав, имеющие законченный характер, помещены в начале приложений. Далее следуют варианты и дополнения.

Неопубликованные главы и отрывки

К главе "Музыка" В Москву пришло печальное известие из-за границы от писателя Тургенева, что на его руках скончался гениальный Николай Григорьевич Рубинштейн. Тело его привозили в Москву для погребения в марте или апреле месяце, как раз во время самой большой распутицы и грязи, когда по московским улицам почти невозможно было ходить. Мой двоюродный брат, который был в то время председателем Русского музыкального общества и Консерватории, созданной покойным, просил меня помочь при встрече тела и похоронах Рубинштейна. Я – семнадцатилетний юноша – был польщен предложением и, признаться, непрочь был публично пофигурировать в роли распорядителя на похоронах такого великого человека. Мне поручены были управление и установка депутаций во главе процессии. Таким образом я открывал

шествие, и мне приходилось часто по разным вопросам искать своего двоюродного брата, который распоряжался всем, для разрешения разных вопросов, хотя бы вопроса маршрута, который был недостаточно выяснен, бегать от начала процессии к самому гробу, за которым шел мой двоюродный брат. Расстояние это равнялось по меньшей мере версте, а бегать приходилось по лужам, с промокшими ногами. Я, как и многие из распорядителей этой процессии, совершенно изнемог после первого дня встречи гроба и переноски его в университетскую церковь, где совершалось отпевание. На следующий же день предстояло еще более дальнее путешествие – на кладбище в монастырь за город. Это расстояние около семи или десяти километров.

Было решено, что распорядители приедут верхом. Я, увлекавшийся тогда верховой ездой, был в восторге от такого решения. У меня в то время была необыкновенно красивая верховая лошадь, и если мне удастся достать или сделать к завтрашнему дню траурную сбрую, надеть траурный костюм с черным цилиндром и крепом, то я покорю всех своим видом. Очевидно, актерская черта покрасоваться на народе, к сожалению, уже тогда успела отравить меня.

На следующий день, верхом на красавце-коне в траурной сбруе, в черных сапогах, в черном длинном пальто и черном цилиндре, я выехал и встал во главе процессии.

Вскоре процессия двинулась, я открывал ее. Мой конь гарцовал. Я чувствовал себя великолепным. Только что двинулась процессия, с двух сторон по бокам меня явились два жандарма на конях, и я казался словно арестованным. Эффект в значительной степени был испорчен.

"Это кто же?" – спрашивала публика, шпалерами стоявшая по улице. "Вон тот, на коне, черный? Среди жандармов?" "А это конюх ейный. А это лошадь покойника. Вот он и ведет ее!" "Да нет, это из похоронного бюро, лакей главный!" Не подозревая о впечатлении, которое я произвожу, не подозревая о том, что все другие распорядители обманули меня и явились пешими, я играл глупую роль и на долгое время был предметом острот, шуток и карикатур. При встрече со мной говорили: "А это тот, черный, который верхом!" Я уже не в первый раз испытал фиаско при публичном выступлении, и стал знаменитым. (Инв. No 28.) К главе "Успех у себя самого" "Село Степаничиково" …была выбрана плохонькая комедия Дьяченко "Гувернер". Чем же объяснить этот выбор? Покаюсь: тем, что я в то время был крайне увлечен французским театром и в частности "Комеди Франсэз" {"Комеди Франсэз" (Comedie Francaise) – старейший национальный театр Франции (основан в 1680 году в Париже).} и мечтал о том, чтобы

сыграть какую-нибудь роль по-французски. Но как и где это устроить?! Роль Гувернера была написана половину на ломаном русском, а половину на французском языке. Что ж! Если нельзя сыграть всей пьесы, то хотя бы одну роль. Еще до выбора пьесы я до известной степени владел и акцентом ломаной русской речи и более или менее приличным французским произношением. Как то, так и другое уже дает какую-то характерность изображаемому лицу. И это грело меня с самой первой репетиции. Кроме того, у меня было наследство для данной роли от опереточных времен увлечения жюдиковским репертуаром и целого цикла сыгранных ролей этого жанра. Французские жесты, манера держать себя, приемы, типичные для французов вообще, хранились в моей мускульной, слуховой и зрительной памяти и ждали применения. В прежнее время, играя по-русски, мы добивались иллюзии французской речи и всей внешней повадки французов. Тем легче этого было добиться на французском языке, который сам толкает и на правильный ритм, и на правильный темп, и на правильную акцентировку, и на все манеры и трюки, привычно связанные с ними. От частого посещения парижских театров у меня были на слуху все интонации и голосовые переливы речи лучших артистов "Комеди Франсэз". Кроме того, я постоянно мог пользоваться превосходной живой моделью в лице француза – корреспондента нашей фабричной конторы, с которым я не замедлил свести на это время дружбу. Таким образом, недостатка в материале для роли не было.

Ни в одной роли я не чувствовал себя так свободно, весело, бодро и легко; не думая об образе, я уже играл самый образ, который пришел инстинктивно от правильного самочувствия на сцене. Быть может, впервые внешний образ создался инстинктивно, изнутри. Кто знает, может быть, на этот раз сказалась французская кровь бабушки-артистки? Несомненно, что я шел в роли от характерности, несомненно, что снова был большой успех и роли и всего спектакля. Я любил роль, спектакли доставляли мне удовольствие и, по-видимому, снова я на время вышел из тупика и попал на верный путь. (Инв. No 28.) К главе "Отелло" …Оказывается, его [Сальвини] Отелло – совсем не Отелло, а Ромео: он ничего не видит, кроме Дездемоны, он ни о чем другом не думает, как о ней, он верит ей безгранично, и мы недоумевали, как может Яго превратить этого Ромео – в ревнивца Отелло. Как дать почувствовать силу воздействия Сальвини! Буду говорить образно: это легче. …Творчество Сальвини на сцене – бронза, монумент. Одну часть ее…он точно отлил в монологе Сената. В остальных картинах и актах он отливал другие составные части. Сложенные вместе, они создали

монументальный памятник человеческой страсти. Ревность, сложенная из любви Ромео, безграничного доверия, оскорбленной любви, благородного ужаса и негодования, бесчеловечной мести… Но мы не знали, что все эти слагаемые так ясны, так определенны, так ощутимы и поддаются исследованию. Сальвини показал каждую часть отлитой бронзы, а раньше они казались нам такими расплывчатыми, неуловимыми, неясными, точно растворенными в прозрачном эфире нашей мечты. И сколько непередаваемых, новых, еще более глубоких и неясных ощущений и воспоминаний породила эта тяжелая и грубая бронза.

Отелло Сальвини – монумент, памятник, закон на вечные времена, который изменить нельзя.

К. Д. Бальмонт как-то сказал: "Надо творить навеки, однажды и навсегда!" Сальвини творил именно так: "навеки, однажды и навсегда".

Приотворив на мгновение ворота рая в монологе перед Сенатом, показав на одну секунду, при встрече с Дездемоной, до какой доверчивости, мальчишеской влюбленности может дойти большой, мужественный, уже не молодой солдат, – Сальвини умышленно, на время, приотворил райские двери своего искусства. Он сразу и на всю жизнь заслужил наше доверие, и мы с жадностью набрасывались на те места и слова роли, которые приказывал нам заметить и запомнить Сальвини.

Лишь в одном месте он на секунду подстегнул нас, очевидно, для того, чтобы наше внимание не ослабевало. Это было в сцене на Кипре, где он расправлялся с Кассио и Монтано. Он так страшно смотрел на них своими огромными глазами, он с такой чисто восточной легкостью и быстротой выхватил свой изогнутый ятаган и взмахнул им, блеснув в воздухе, что мы сразу поняли, как опасно с ним шутить, и то, что Отелло "этими руками, с семи лет до нынешнего дня, на лагерных полях привык работать".

Мы поняли также, почему "изо всего, что в мире происходит, он говорить умеет лишь о войнах и сражениях…" Начался третий акт. Самая банальная оперная декорация – старого типа Большого театра. Все это разочаровывало, пока Сальвини не вышел на сцену, чтобы любоваться своей Дездемоной, шалить, нежиться с ней. То казалось, что это играют юнцы, влюбленные друг в друга, то это был старик, с отцовской нежностью ласкающий, приглаживающий волосы своей внучки, то это был добряк-муж, созданный для того, чтобы его обманывали женщины. Ему так не хочется заниматься делами и расставаться с Дездемоной… Они так долго прощались, говоря при этом глазами и какими-то кабалистическими знаками влюбленных о своих неведомых нам секретах. И потом, когда ушла Дездемона, Отелло продолжал

смотреть ей вслед, так что бедному Яго не легко было отвлечь внимание генерала от молодой супруги и перевести его на себя. Казалось, что сегодня Яго ничего не добьется от Отелло, который слишком был наполнен любовью к Дездемоне. Искоса поглядывая на деловые бумаги, лениво поигрывая гусиным пером, Отелло был в слишком хорошем расположении духа, чтобы вникать в скучные дела. Ему хочется бездельничать, вот он и болтает с Яго.

Видали ли вы, как генерал балагурит от нечего делать со своим денщиком? Этот близкий к домашней жизни человек посвящен во все тайны своего господина. С ним не церемонятся, но в то же время нередко от него выслушивают его мнения или советы; правда, нередко больше для забавы. Генерал Отелло также любил пошутить в свои веселые минуты со своим добрым, верным, влюбленным в него Яго, близким человеком к дому. Отелло не знал, что имеет дело с сатаной, который его ненавидит и жестоко мстит ему.

Первые намеки Яго на неверность Дездемоны искренно смешат Отелло – Сальвини. Но это не пугает Яго; у него свой план, ведущий жертву по ступеням вниз в самое пекло ревности. Сначала Отелло, точно наткнувшись на мысль, которая не приходила ему в голову, на минуту опешил, но тотчас одумался, так как ему самому стало смешно его недоумение. Невероятность предположения приводит его даже в еще лучшее расположение духа, хотя бы потому, что именно с ним этого не может случиться, – ведь Дездемона так чиста. Однако Отелло, сам того не зная, уже стоит ступенькой ниже, ближе к своей гибели, и это дает возможность Яго толкнуть его дальше. Над новым предположением Яго о Дездемоне Отелло задумался дольше и серьезнее, так как оно показалось ему возможнее, реальнее. На этот раз ему труднее было отогнать навязанную мысль и вернуться к прежнему блаженному состоянию. Зато, когда Отелло удалось это сделать, он с еще большей жадностью ухватывается за свое пошатнувшееся было счастье, которое чуть не ускользнуло от него. Далее перед Отелло выросло еще более возможное предположение. Едва он отравился им, как Яго преподнес ему новый весьма вероятный факт, а за ним и логический вывод, от которого некуда было скрыться. Подозрение начинало уже перерождаться в подлинную веру, не хватало лишь вещественного доказательства.

Эту лестницу, по которой, на глазах у зрителей, Сальвини – Отелло спускался с высот блаженства в низины пагубной страсти, Сальвини лепил с такой четкостью, неумолимой последовательностью и неотразимой убедительностью, что зритель видел все изгибы страдающей души Отелло и всем

сердцем сочувствовал ему.

Новая встреча с Дездемоной вызывала в нем уже не прежнюю радость, а мучительное раздвоение. Если все – ложь, и ты так прекрасна и чиста, то я преступник перед тобой, я буду каяться и любить тебя в десять раз больше. Но если правда, что говорит Яго, и ты так же лжива, как и прекрасна, и лишь скрываешь свое душевное уродство небесной красотой, тогда ты – гадина, какой не родил свет, и я обязан раздавить тебя. Где, в чем найти ответ на этот вопрос, который необходимо разрешить скорей, сейчас. Хочу расцеловать и боюсь замараться; хочу любить, а должен ненавидеть. Вот это нарастающее и нарастающее сомнение Сальвини – Отелло доходит до таких размеров, что за него становится страшно. Больно смотреть, как, к удивлению Дездемоны, он с гадливым чувством отскакивает от нее, когда она пыталась обнять его и прикоснуться к его больной голове. И тотчас после этого Отелло уже кается и хочет загладить вырвавшийся у него оскорбительный порыв. Он удесятеряет нежность, тянется к Дездемоне, чтоб, как и прежде, прижать ее к груди. Она подходит, но снова он сомневается и порывисто останавливает ее, чтобы еще раз проверить, не обманывает ли она его. Отелло бежит от нее или, вернее, от своей внутренней борьбы и душевного раздвоения. В следующем явлении Отелло – Сальвини выходит на сцену как бы с раскаленной внутренностью, точно ему в сердце налили расплавленную лаву; тело его горит, он страдает не только нравственно, но и физически; он ищет выхода, чтоб уйти от боли. Он мечется, он набрасывается на все, что могло бы утолить боль; он плачет, как юноша, прощаясь со своим полком, с боевым конем, с пушками и бранной жизнью; он пытается словами определить ту жгучую боль души, которую и мы – зрители – вместе с ним переживали. Ничто не помогает. Отелло ищет утоления боли в мести, он набрасывается на единственную жертву, которая стоит перед его глазами; он швырнул Яго об пол и одним прыжком бросился на него, придавил к полу, снова вскочил, занес ногу над головой, чтобы раздавить его, как змею, но тут же замер, сконфузился, отвернулся и, не смотря на Яго, сунул ему свою руку, поднял его с земли и сам бросился на тахту, повалился на нее и заплакал так, как ревет тигр в степи, когда теряет свою самку.

В эти минуты родство Отелло – Сальвини с тигром становится очевидным. Я понял, что и раньше при объятиях с Дездемоной или в кошачьих изысканных манерах при витиеватой речи в Сенате, в самой походке его я угадывал в нем какие-то элементы хищника. Но этот тигр мог превращаться в ребенка; он чисто по-детски умолял Яго спасти его от дальнейших мук, дать

ему убедиться – пусть даже в самом худшем, – лишь бы на чем-нибудь остановиться и перестать сомневаться.

Клятва о мести превращается у Отелло – Сальвини в рыцарский обряд посвящения; можно подумать, что это крестоносец клянется спасти мир от поругания человеческой святыни. В этой сцене Сальвини монументален.

С остервенением радуется Отелло убедительности доказательства – платка в руках Кассио. В этом есть какое-то разрешение мучительного для него вопроса, и ставится точка. Мы видим, чего стоит ему сдерживаться после принятия окончательного решения. Нет-нет – и он прорывается. Так, в сцене с Эмилией он не мог сдержать своей руки и одним тигриным жестом чуть было не вырвал кусок мяса у этой сводни, которая была в его глазах одной из главных виновниц. Еще труднее ему было удержаться в присутствии посла из Венеции Лодовико: мы видели, как накипавшая лава поднималась внутри к горлу и к голове, пока не произошла катастрофа. Он в первый раз ударил ту, которую обожал, а теперь ненавидел больше всего на свете.

Не берусь описывать, как Отелло – Сальвини крался к спящей Дездемоне в последнем акте, вдруг пугался собственного плаща, тянувшегося за ним, как он любовался спящей, как он пугался и чуть было не бежал от своей обреченной жертвы.

Были моменты, когда весь театр, как один человек, приподнимался с места от напряжения внимания. Когда Сальвини – Отелло давил горло своей любимой, чтоб прекратить ее дыхание, когда он бросался на Яго и одним взмахом ятагана клал его на месте, – я снова чувствовал бенгальского тигра, не уступавшего ему в порывистости, ловкости, энергии. Но когда Отелло узнал о своей роковой ошибке, он сразу превратился в растерянного мальчика, точно впервые увидавшего смерть. А после слов, произнесенных им перед собственной казнью, в нем снова говорил и действовал солдат, который привык всю жизнь встречаться лицом к лицу со смертью и не боится ее в последнюю минуту своей жизни.

Как все показанное и сделанное Сальвини – просто, ясно, прекрасно и огромно!

Не знаю, так ли понимал Сальвини своего Отелло. Но я его хотел видеть таким или, вернее, я бы сам хотел сыграть такого Отелло. (Инв. No2.) Эрнст Поссарт* {* Поссарт Эрнст (1841-1921) – знаменитый немецкий актер-трагик; неоднократно приезжал в Россию.} В Москве основался немецкий театр Парадиза {Парадиз – немецкий антрепренер, арендовавший театр в Москве на Большой Никитской улице (ныне улица Герцена), который

назывался "Интернациональным". В настоящее время в этом здании находится Московский театр имени Вл. Маяковского.}. Туда приезжали на гастроли все лучшие немецкие и австрийские артисты: Барнай, Поссарт, Гаазе, Зоннеталь {Зоннеталь Адольф (1832-1909) – известный актер венского Бургтеатра. Кроме классического репертуара, с большим успехом выступал в салонных пьесах буржуазных драматургов.} и проч. Одно время новый театр привлекал общее внимание, особенно во время гастролей Поссарта и Барная.

Поссарт был актер в самом лучшем и дурном смысле слова. Барнай был красивый человек с поэтической душой.

"Мейн орган ист мейн капиталь!" ("Мой голос – мой капитал!") – говаривал с пафосом Поссарт. Он очень заботился о своем голосе и установил для него особый режим и гигиену: ничего холодного и ничего горячего не допускалось в его пище и питье. Для проверки температуры кушанья и питья он носил с собой градусник, которым пользовался во время обеда. Подадут суп – он опустит градусник и ждет, пока суп остынет до известной температуры. Нальют ему вина – он сполоснет градусник и снова сует его в вино. А если напиток слишком холоден, он долго держит стакан в руке, согревая его. Сколько было в этой предосторожности нужного и сколько напускного – судить не берусь.

Действительно, голос у Поссарта был не только великолепен по природе, но и изумительно упражнен и поставлен. Огромный регистр, большая звучность и сила.

Жаль только, что было ненужное, неприятное пришепетывание. Напрасно также Поссарт пользовался своим прекрасным голосом не для того, чтобы просто, сильно, благородно и красиво выражать мысли и чувства, но для того, чтобы распевать своим прекрасным голосом звучные монологи с приемами ложной немецкой декламации.

Он любовался сам и навязывал свой голос зрителям. Зачем? Раз что есть голос – и слава богу! Надо пользоваться им и говорить просто. Хороший голос сам за себя постоит. А если навязывать хорошее, то это лишь умаляет его. В возвышенные моменты изображаемой страсти Поссарт прибегал усиленно к певуче-условной декламации, точно желая ею возместить отсутствие самого душевного порыва.

Поэтому его игра в трагедии хоть и была по-своему красива и умна, но от нее всегда веяло холодом. Так бывает всегда, когда техникой пользуются ради самой техники.

Я, видевший Поссарта множество раз, не сохранил о его трагических ролях никаких воспоминаний, кроме одного, что и

он умел, если не творить вечное, то говорить о нем, – правда, не "однажды и навсегда", но зато непременно каждый раз. Это сближало его с другими великими артистами.

Зато в комедии Поссарт был превосходен: исключительная простота, характерность, артистичность, тонкость рисунка. В пьесе "Друг Фриц" Эркмана-Шатриана, в которой им исполнялась роль милого и доброго раввина, он давал восхитительное создание, перед которым нельзя не преклоняться. Оно навсегда заложено в моей памяти и душе.

Не менее чудесный образ был создан им в пьесе Бьёрнсона Бьёрнстьерне "Фалисмент", где он играл, лишь в одном акте, роль хитрого и умного адвоката, уговаривающего дельца объявить свое банкротство. Это тоже незабываемый образ. Хорош он был и в роли Яго, если не считать трагических мест. Но там, где он рисовал характерный образ, там, где он вульгарно, по-солдатски, пел песню, Поссарт был прекрасен. Он был, по-моему, превосходный характерный артист. Ведь и к трагическим ролям он подходил от характерности. И если бы он ограничил свой репертуар лишь такими, соответствующими его таланту, характерными ролями, он был бы еще более велик в нашем искусстве. Но так уже принято: для того чтобы быть мировым артистом, необходимо непременно быть трагиком. Такой взгляд кажется мне настолько же нелепым, как если бы стали утверждать, что для того, чтобы быть красавицей, необходимо быть брюнеткой. У Поссарта была совершенно исключительная способность внешнего перевоплощения; он прекрасно гримировался какими-то особенными красками и приемами. Для классических ролей он надевал замечательные ватоны на руки и на ноги, в других ролях он превосходно гримировал свои руки по голому телу.

Приезд Поссарта совпал с моими метаниями и поисками учителя драматического искусства. Услышав, что великий артист согласился давать уроки одному моему знакомому, я, по его примеру, бросился к Поссарту, который согласился быть моим временным учителем и тотчас же приступил к занятиям. Прежде всего он заставил меня прочесть несколько монологов по-русски. Прослушав меня, он ничего не сказал и велел к следующему уроку выучить немецкое стихотворение. Это было не легко при моей дурной памяти и плохом знании языка. Однако, с грехом пополам, я вызубрил и пришел к Поссарту. Он встретил меня сухо, пошел прямо к фортепиано и стал брать аккорды.

"Это произведение следует читать в до-мажор, – объяснял он мне, – а потом оно переходит в ре-минор; тут идут восьмые, а здесь целые ноты".

Он излагал мне свою теорию, основанную на музыкальности, и демонстрировал свои мысли на фортепиано. Признаюсь, я плохо понимал его благодаря недостаточному знанию языка. Мои уроки прекратились, тем более что и сам Поссарт скоро уехал из Москвы.

Последняя встреча с великим артистом произошла в Мюнхене, в "Принц-регент-театре", где он был обер-интендантом {директором.}. Я присутствовал в этом великолепном театре на вагнеровских фестшпилях {Вагнеровские фестшпили – циклы представлений опер Рихарда Вагнера.} и в антракте встретился с моим бывшим учителем. Поссарт, однако, не ответил мне при встрече на мой поклон, очевидно, не узнав меня или не заметив моего движения. Там же я встретил московского знакомого, который оказался завсегдатаем в театре. Он обещал оказать мне протекцию для подробного осмотра здания и сцены "Принц-регент-театра", который интересовал меня на тот случай, если мне когда-нибудь придется строить свой театр. Мы вместе с ним пошли к Поссарту. Тот сразу узнал моего знакомого и чрезвычайно любезно поздоровался с ним.

"Позвольте вам представить моего соотечественника и друга и вашего поклонника Алексеева-Станиславского".

Поссарт чрезвычайно любезно раскланялся со мной, не узнавая меня, и мы обменялись приветствиями.

"Господин Станиславский состоит директором известного в Москве театра Общества искусства и литературы и сам играет в нем".

После этих слов с Поссартом что-то произошло, чего, признаюсь, я до сих пор не понимаю. Он сразу стал неузнаваем и принял самую театральную позу, которая и на сцене показалась бы аффектированной. Вы отлично знаете эту актерскую позу для выражения надменности и важности. Одна рука за спину, другая – за борт жилета, гордо поднятая голова, откинутая немного назад, глаза, смотрящие сверху вниз.

"Господин Станиславский просит вашего разрешения осмотреть театр и сцену", – продолжал рапортовать мой знакомый, как и я, немного опешив.

"Дассс каннн нихт зззейнннн!" ("Это не может произойти!") – ответил великий артист.

Что он отказал мне – я понимаю. Нельзя каждому, кто имеет отношение к театру, показывать свои сценические секреты. Но что должна была выражать его аффектированная поза и декламационный тон с несколькими "н" в заключительной фразе?..

Поссарт дал мне пример трудоспособного, интеллигентного

артиста. Он показал, каких результатов можно достигнуть с помощью техники, если не в трагедии, то в области высокой комедии. (Инв. No 27.) Климентовский спектакль* {* В марте 1897 года К. С. Станиславский впервые выступил в качестве оперного режиссера, поставив на сцене Малого театра спектакль оперного класса М. Н.

Климентовой-Муромцевой. "Климентовский спектакль", о котором пишет К. С.

Станиславский, – второй опыт его оперной режиссуры. Этот спектакль был показан на сцене Большого театра в марте 1898 года. В программу входили сцена "У монастыря" из оперы М. И. Глинки "Иван Сусанин", третий акт оперы Ц. Кюи "Ратклиф" и второй акт оперы К. Рейнеке "Губернатор из Тура". На афишах имя режиссера обозначалось инициалами "К. А." (Константин Алексеев).} М. Н. Климентова-Муромцева была в свое время известной оперной певицей, посвятившей себя в конце карьеры педагогической деятельности… Я ставил с ее ученицами и учениками показной спектакль из разных отрывков. Благодаря своей популярности и влиянию Муромцевой удалось получить один из лучших театров в Москве вместе с хором и оркестром для постановки устраиваемого ею спектакля.

Таким образом, вместо того чтобы отдыхать, бедных хористов стали вызывать на репетиции для каких-то неведомых им учеников и малоизвестного им тогда режиссера-чудака, каким меня считали. Естественно, что отношение к делу нельзя было назвать примерным. Мы репетировали одну из сцен знаменитой в России оперы Глинки "Жизнь за царя" – "У монастыря". Легендарный русский герой, крестьянин Сусанин, по преданию, спасший русского царя от поляков, завел их в глухие леса, где он, вместе с врагами, замерз. Тем временем его сынишка – мальчик Ваня – помчался верхом в монастырь, где скрывался царь со всем своим двором. Мальчик, едва доставая ручонками до железных колец ворот, стучит отчаянно, чтобы разбудить и поднять на ноги весь монастырь. В промежутках, озябши, он молится у иконы или, свернувшись калачиком, сидит у громадных ворот. Певица, изображавшая Ваню, была маленького роста, в большом, не по ее росту отцовском полушубке, в большой отцовской шапке не по мерке, с подвязанными от мороза, для тепла, щеками. Ее маленькая, превратившаяся в комок фигурка у громадных ворот монастыря, с молящими детскими глазками, устремленными к образу, перед которым горела лампада, среди векового леса и высоких белых монастырских стен, давала хорошую картину.

Знаменитая ария, которую она пела в этой сцене, получила подходящую иллюстрацию, довершала ее. Наконец детский голос

был услышан, монастырь начал просыпаться, вышел монах-сторож, за ним другой, третий; разбудили казначея, просвирника, прибежали послушники, нищие, калеки, схимники, свита царя и царицы; наконец явился и сам настоятель. Мальчишка вскочил на пень, чтобы стоять выше толпы собравшихся монахов, и в великолепной тревожной нервной арии рассказывает им о случившемся и о грозящей беде.

Толпа черных строгих монахов на белом фоне монастырской стены и снега была чрезвычайно эффектна по краскам и группировке. Так была задумана картина.

На репетиции, когда очередь дошла до хора, который ждал за кулисами и разговаривал о своих частных делах, он не вступил вовремя. А я со своего режиссерского места закричал:

"Хор монахов, вступайте!"

Послышалось хихиканье.

Я снова повторил свой приказ.

Послышался громкий смех.

Я бросился за кулисы.

"В чем дело? – спрашиваю я. – Почему же хор монахов не выходит?" На этот раз все загоготали и смеялись, хватаясь за бока.

Ничего не понимаю.

Отделяясь от группы хористов, подходит ко мне какой-то старый, опытный, очевидно наиболее уважаемый и отлично знающий, как такая-то опера "играется", хорист-чех, с акцентом говорящий по-русски. Он не без яда и злобы заявляет мне поучительно:

"Не монахи, а пейзане".

"Какие пейзане?" – спрашиваю я.

Он повторяет: "Мы не монахи, а пейзане".

"Кто же живет в монастыре?" – недоумеваю я.

Чех-хорист остолбенел. У него сделалось почти трагическое лицо.

"Монахи", – сдавленным стоном вырвалось у него из горла.

"Значит, кто же выходит из монастыря?" Тут весь хор пришел в полное обалдение. Смотрят друг на друга, пожимая плечами.

Между хористами пробежало восклицание изумления: "Мона-хи!!!" Что же оказалось? Давным-давно, при постановке оперы, было запрещено выпускать на сцену монахов, священников, всех лиц, принадлежащих к церкви. Театр, поддерживаемый государством, считался цензурой греховным делом, и в клавираусцуге и партитурах, и во всех монтировках и списках слово "монахи" было заменено [словом] "пейзане", так как первое издание печаталось за границей, а составитель либретто русской

национальной оперы был также иностранец {Сюжет оперы "Иван Сусанин" был подсказан М. И. Глинке В. А. Жуковским. Автором либретто был рекомендованный В. А. Жуковским барон Г. Ф. Розен, малодаровитый поэт, пользовавшийся покровительством императорского двора.}. И действительно, с тех пор из монастыря выходил хор крестьян. Интереснее всего то, что такое же, как и у хора, изумление охватило и всю контору театра, когда ей подали мою монтировку, в которой я выписывал определенное количество костюмов монахов для хора. Не без яда мне была прислана официальная бумага из конторы театра, извещающая меня о том, что в опере "Жизнь за царя" никаких монашеских костюмов не требуется. На это я ответил также официальной бумагой и просил сообщить мне, кто живет в русских монастырях – монахи или пейзане. Как мне рассказывали потом, мой вопрос произвел такое же ошеломляющее впечатление, как и на хористов. (Инв.

No 27.) К главе "Вместо интуиции и чувства – линия историко-бытовая" "Юлий Цезарь" Из постановочных достижений этого спектакля должно еще упомянуть картину грозы с быстро бегущими по небу облаками, взблесками молнии и плеском дождя, что в ту пору являлось невиданной новостью на московской сцене. Во втором акте удалось создать очень эффектный сад загородной виллы с видом на отдаленный Рим и медленно загорающийся рассвет. В сцене на форуме, у колоссальной статуи Помпея, удачно было разработано нарастание заговора, рост напряженного нетерпения заговорщиков среди инертной толпы непосвященных в заговор сенаторов. Интересно поставлена была сцена в лагере, где сразу было видно несколько палаток, причем действующие лица переходили из одной палатки в другую, как требовалось по замыслу хода действия. В этой же сцене искусной комбинацией зеркал достигалось появление призрака Цезаря. Вообще можно сказать, что на внешнюю сторону спектакля было затрачено огромное количество труда и изобретательности.

У нас в театре установилось обыкновение накануне спектакля, после ряда генеральных репетиций, собираться вокруг стола и снова прочитывать пьесу. Так было и накануне премьеры "Юлия Цезаря". И вот на этой окончательной считке царил необычайный подъем. Нам казалось, что мы не только нашли внешнюю оболочку, но и те внутренние задачи, которыми мы могли жить в шекспировской пьесе так же естественно, как в пьесах Чехова. Но, по меньшей мере, о себе самом должен сказать, что на первых спектаклях я не сохранил этой внутренней жизни. Причин к тому было много: во-первых, опасный для меня

по-прежнему "оперный" колорит, то есть плащи, тоги, красивость складок и поз и тому подобное. Затем большую роль в невозможности найти "истину страстей в предлагаемых обстоятельствах" сыграло то, что каждая деталь постановки, каждый уголок декораций как на сцене, так и за ней был, так сказать, полит потом, напоминал о долгой и упорной работе, словом, не только не способствовал правдивому самочувствию на сцене, а скорее наоборот – разрушал его. Когда спектакль был перенесен в Петроград, я на новой сцене утерял это чувство, декорации стали мне чужими и правда внутренней сценической жизни вернулась ко мне. Я стал играть много лучше, и мое исполнение нашло более благоприятную оценку. Должно вообще сказать, что очень трудно продолжать воспитывать роль после того, как она сыграна. Очень многие из наших исполнителей мало-помалу переходили к механическому повторению того, что было выработано в течение репетиций. Должен сказать, что я продолжал работать над ролью и с течением времени она обогатилась и как бы выросла.

Роль Юлия Цезаря играл Качалов. Когда эта роль была предложена ему, он, обычно столь сговорчивый и чуждый актерских претензий, решительно отказался играть ее, до того она казалась ему незначительной и неинтересной. Но Немирович-Данченко сумел настоять на том, чтобы Качалов взялся за роль, и он был прав. Качалов превосходно справился со своей задачей, он создал жизненный и характерный образ, и можно сказать, что с роли Цезаря началась широкая популярность этого прекрасного артиста.

Спектакль "Юлий Цезарь" оказался очень тяжелым во многих отношениях. Во-первых, в материальном: огромное количество сотрудников и статистов, занятых в массовых сценах, оркестр, обилие костюмов; во-вторых, он оказался очень утомительным, потому что неоднократно приходилось менять костюмы, из которых одни были слишком тяжелые – суконные плащи, металлические латы на войлочной подкладке, другие, наоборот, были очень легкие – домашние хитоны и короткие туники, и их приходилось надевать на разгоряченное тело и подвергаться неизбежным на сцене сквознякам.

Спектакль явился настоящим событием и вызвал большое оживление не только в театральных кругах и прессе. Ученые затеяли целые научные споры о верности тех или иных археологических деталей; преподаватели классических гимназий являлись со своими воспитанниками и после задавали им в качестве темы для сочинений описание римской жизни по спектаклю Московского Художественного театра.

Интересный реферат в Московском психологическом обществе сопровождался любопытным опытом. Присутствующим было предложено описать подробно, как происходит на сцене убийство Цезаря. Свидетельские показания необычайно разошлись. Многие видели такое, чего у нас и в мыслях не было при постановке этой сцены, и готовы были бы подтвердить свои показания присягой.

Мы сняли постановку "Цезаря" ввиду ее дороговизны и утомительности. Декорации и костюмы были проданы одному провинциальному театру, но, как мы узнали потом, никто не знал, как надевать и носить костюмы и какие из них мужские или женские. (Инв. No 35.) К главе "Общественно-политическая линия" …Писатель Н. В. Гоголь сказал по поводу искусства актера: "Дразнить образ может всякий, но стать образом может только большой артист". Большая разница в нашем деле – казаться образом или самому стать образом, то есть представляться чувствующим или подлинно чувствовать.

Мы, актеры, любим дразнить образ, играть результаты, но не умеем делать что-то, чтобы эти результаты, то есть образы и страсти роли, сами собой создавались в нас интуитивно. Когда это создается, тогда результаты получаются наилучшие и наивысшие, доступные тому артисту, о котором идет речь, – внутренний образ сливается с внешним, один порождает и поддерживает другой, их связь не разъединима. Но бывает и несколько иной подход к такому же результату. Иногда почувствуешь внутренний образ отдельно от какого-то одного слова, случайно сказанного и попавшего в самый центр души. Странно: часто говорят мне гораздо более важное – и не западает в душу, а простое, почти ничего особенного не имеющее слово – попадает точно в цель, в самый главный творческий центр!

Вот, например: сколько прекрасных литературных лекций об Островском говорил нам Немирович-Данченко при постановке им "Мудреца".

Ничто не доходило вглубь – и вдруг вскользь сказанная фраза: "В пьесе много эпического покоя Островского".

Вот этот "эпический покой Островского" и проскользнул в самые глубины моей творческой души.

Почти то же и в той же роли случилось и с внешним образом генерала Крутицкого.

Сколько фотографий, набросков, рисунков показывали мне, и сам я находил, по-видимому, подходящие для внешнего образа роли. Мне достали даже тип генерала, с которого Островский писал Крутицкого. Но я его не узнал, и во всех других материалах не ощутил моего Крутицкого.

Но тут случилось следующее: я был по делу в так называемом "Сиротском суде".

Одно из устаревших учреждений, которое просто забыли своевременно ликвидировать.

Там и дом, и порядки, и люди точно покривились и покрылись мохом от старости. Во дворе этого когда-то огромного учреждения стоял как раз такой покосившийся и обросший мохом флигель, а в нем сидел какой-то старик (ничего не имевший общего с моим гримом в роли) и что-то усердно писал, писал, как генерал Крутицкий, свои никому не нужные проекты. Общее впечатление от этого флигеля и одинокого его обитателя каким-то образом подсказало мне грим, лицо и фигуру моего генерала. И здесь, очевидно, эпический покой оказывал на меня свое воздействие. Внешний и внутренний образы, найденные вразбивку, слились – поэтому эта роль, начавшаяся по линии "играния образов и страстей", сразу подменилась на другую, – то есть на линию "интуиции и чувства", единственно, по-моему, правильную. Точно какой-то стрелочник перевел меня и мой поезд с запасного пути, на котором я стоял, на главный путь, – и я помчался по нему вперед и вперед. (Инв. No 63.) Спор с художником* {* Не называя имени художника, К. С. Станиславский как бы подчеркивает, что эта глава носит общий, принципиальный характер. Поводом к написанию главы послужило разногласие с художником М. В. Добужинским, оформлявшим спектакль "Провинциалка" Тургенева (1912). К. С. Станиславский, который играл графа Любина, не принял предложенный Добужинским эскиз грима, как не соответствовавший его представлению об этом образе.} Было время, когда на сцене совсем не знали художника, а был только маляр-декоратор, на годовом жаловании, писавший все, что понадобится. Это было плохое, в художественном смысле, время. Наконец, к общей радости, в театр снова вернулся художник. Первое время он, как скромный жилец, попавший в чужую квартиру, держался тихо, в стороне, но постепенно стал все больше и больше забирать власть в свои руки и дошел в некоторых театрах до главной роли инициатора спектакля, почти единоличного творца его, и вытеснил собою актера с его законного в театре места. Это особенно почувствовалось, когда один из знаменитых художников, ставивший в нашем театре пьесу, прислал мне по почте эскиз моего грима с категорическими строгими пометками, как я должен гримироваться. Взглянув на эскиз, я увидел какого-то незнакомца, полную противоположность тому, что хотел автор и что, под его влиянием, росло в моем воображении. Казалось, что

художник не прочел даже текста пьесы, которую мы ставили, он не ведал о той сложной душевной и аналитической работе над пьесой и ролью, с помощью которой актер совершает в своей душе и в своем теле творческий процесс своей органической природы. Непродуманный эскиз художника показался мне жалким, а его самонадеянность – оскорбительной.

Хорошо еще, что я нахожусь в исключительном положении, подумал я, я могу спорить с художником, отстаивать свои взгляды. Правда, и мне это не легко, но все-таки возможно. Но если представить себе на минуту положение артиста, режиссера, которые не могут "сметь свое суждение иметь" перед авторитетом художника, становится обидно за наше искусство и страшно перед насилием над артистической душой. Артист создал, полюбил, взрастил в своей душе тонко обдуманный, внутренне почувствованный образ, он зажил им, – и вдруг получается откуда-то из Ялты или с Кавказа пакет от художника, который наслаждается там природой. Артист вынимает из пакета какой-то портрет совершенно чуждого ему человека, внешний вид которого ему приказывают принять и слить с тем живым человеком, который уже родился в его душе.

"Извините, я не имею чести знать этого странного и неприятного мне господина", – робко заявляет артист.

"Не рассуждать, это ваш грим", – слышит он в ответ приказ свыше.

Бедному артисту ничего не остается делать, как собственноручно снимать голову своему сложившемуся образу и на ее место прикреплять новую голову чужого ненавистного незнакомца. Но сможет ли он через эту мертвую маску пропустить теплое чувство, зажившее в его душе? Что получится от такого несоответствия?

Тем временем художник на Кавказе рассуждает так:

"Это действующее лицо, грим которого мне заказали, очевидно, глупый человек.

Значит, у него должен быть низкий маленький лоб". При этом он рисует маленький низкий лоб. "Далее,- рассуждает художник, – очевидно, он аристократ. Значит, у него тонкий нос и губы". При этом он рисует тонкий нос и губы. "Он франт. Значит, бородка с модной картинки. Он, очевидно, злой. Значит, тонкие губы, брюнет, низко растущие брови…" И т. д. и т. д.

А, может быть, артист задумал роль на неожиданных контрастах: злой, а светлый блондин. Аристократ, а толстый нос. Глупый, а лоб с сильными взлысинами.

При свидании с художником я не вытерпел и сказал ему: "Не вы должны диктовать нам, а, наоборот, наше актерское чувство

продиктует вам, что чудится мне, исполнителю роли, и что нужно для постановки. Ваше дело вникнуть в наш замысел, понять его сущность и подсказать рисунком то, что трудно объяснить актеру словами. Вы, как и актер, не самостоятельные творцы. Мы зависим от автора и добровольно сливаемся с ним; вы же зависите от автора и актера и тоже добровольно должны слиться с нами".

Боже мой, что сделалось с художником, мнившим себя единственным творцом спектакля! "Мне?! Суфлировать каким-то актерам?! Я предпочитаю им приказывать.

Да нет! Я не желаю даже беспокоить себя и для этого. Я просто делаю. А подходит мой эскиз или нет – какое мне до этого дело. Довольно и того, что я вместо картины трачу время на театр".

"Значит, вы чужой нам человек, – ответил я ему. – Вы жилец, который хочет стать хозяином. Вам не нужен ни театр, ни драматург, ни Шекспир, ни Гоголь, ни Сальвини, ни Ермолова. Вам нужна театральная рама, чтобы в ней показывать свои полотна. Вам нужно наше тело, чтобы надевать на него ваши костюмы. Вам нужно наше лицо, чтобы писать на нем, как на полотне. А все вместе – и театр, и мы в нем – вам нужно только, чтобы прославить себя. Легче всего это сделать в театре, где ежедневно собираются тысячные толпы, тогда как на выставках картин посетители насчитываются десятками. Полюбите прежде великие идеи поэтов, большие таланты артистов, самое искусство актера, сущность которого вы, может быть, и не знаете. И помните, – не будет актера, не будет и театра, не будет и вас в нем.

Приходите же к нам, работайте вместе с нами по-режиссерски, по-актерски над анализом пьесы, над познаванием ее сверхсознательной жизни. Помогите нам воссоздавать ее, и когда вы, как режиссер и артист, поймете, что можно сделать из актерского и сценического материала, которым располагает театр и спектакль, – тогда уединяйтесь в вашу мастерскую и отдавайтесь вашему личному вдохновению.

Тогда ваше создание не будет чуждо нам, которые страдали и мучились вместе с вами. До тех пор, пока вы не поймете моих слов и возмущения артиста, вы будете чуждым человеком в театре, ненужным членом нашей семьи, временным жильцом в нашем доме. А мы жаждем навсегда слиться с истинным художником, который полюбит и поймет высокие миссии театра и нашего сценического искусства". (Инв. No 27.) Варианты Малый театр Вариант начала главы.

Поняв преимущества драматического искусства в смысле

ширины задач и их глубины, сознав трудность изучения этого искусства, я отдал ему все свои помыслы, время и материальные средства. Храмом драматического искусства был в то время наш дорогой Малый театр, прозванный "Домом Щепкина", подобно тому как парижская "Комеди Франсэз" называется "Домом Мольера". В то время заветы Щепкина жили в стенах его театра, они удивляли простотой и радовали художественной правдой. Там была подлинная атмосфера искусства, которая лучше всяких тюремных гимназий шлифовала широкую, свободную, артистическую душу. Я могу смело сказать, что получил свое воспитание не в гимназии, а в Малом театре. (Инв. No 4.) После слов: "… я был избалован и расточительным богатством талантов Малого театра".

Как могли эти блестящие страницы искусства остаться тайной для Европы, которая нас тогда презирала, для Америки, которая нами не интересовалась. А между тем эту светлую пору нашей театральной жизни можно было бы сравнить с театрами и труппами Мольера, Шекспира, Гольдони, Гоцци, великого Шредера, Гёте и Шиллера, Веймарского театра {Веймарский театр – придворный театр герцогов Саксен-Веймарских.

С 1791 по 1816 год его руководителем был Гёте.} и проч. И у нас создавалась своя школа, новые артисты, драматурги и поэты, вроде Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Грибоедова, Островского, Тургенева, Писемского, Чернышевского и проч., не говоря уже о целом ряде других, менее даровитых писателей. (Инв. No 4.) Новое недоумение "Не так живи, как хочется". – "Тайна женщины" После слов: "…вред от таких ролей может быть очень большой, и я предостерегаю от него молодых актеров, которые, еще не выработав в себе техники, уже тянутся к Гамлету, Отелло и другим трагическим ролям. Прежде чем браться за такую работу, пусть молодые артисты приобретут побольше приемов внутренней техники".

Сильные моменты наивысшего напряжения темперамента были еще хуже, еще опаснее, еще вреднее для артистической природы. Для того чтобы естественно дойти до этих моментов, нужна большая подготовка к ним. Если первые шаги логически, точно по ступеням лестницы, ведут вас все выше и выше, то в конце концов можно дойти с помощью сознания до известной предельной высоты, откуда начинается высшая область сверхсознания. По инерции можно взлететь и в ее пределы и отдаться во власть одного чувства. Все дело в первых шагах, которые и создают самый разбег – инерцию.

Но если нет ступеней кверху и роль движется по плоскости то вперед, то назад, ковыляя по ухабам вниз и вверх, откуда взять

разбег и инерцию – ввысь?! Ничего не остается, как насильно выжимать из себя чувство. Большего вреда не существует в нашем деле, как механическое насилие чувства извне, без создания внутреннего духовного возбудителя. При этом приеме чувство остается в дремлющем состоянии, а актер начинает физически пыжиться. Актерская мышца – услужливый дурак, который опаснее врага. Поэтому каждый молодой артист, насилующий свою волю на непосильные для него переживания, лишь развивает актерскую мышцу. (Инв. No 28.) Успех у себя самого "Село Степанчиково" После слов: "В таком виде пьеса была разрешена цензурой почти без помарок".

Повесть "Село Степанчиково" стоит особо от всех других произведений Достоевского.

Здесь нет богоискания, но жестокий гений автора царит здесь во всей силе…

На сцене это мучительная трагедия с комедийным концом, который не слишком примиряет. (Инв. No 30.) Успех у публики "Уриэль Акоста" После слов: "Как важно для артиста иметь хорошую память! Зачем бессмысленным зубрением в гимназии натрудили мне кою память!" Кроме этого природного дефекта, во мне жил тогда и предрассудок. Я говорил себе:

"Не в тексте дело! Он сам придет, когда роль почувствуется".

Правда, так бывает. Но случается и наоборот: пока текст не окрепнет, роль не развернется. Выпадение отдельных слов из текста, неясная передача мысли, комканье фраз и слов, нередко тихий голос и неясное произношение мешали не только мне играть, но и публике слушать и понимать меня. (Инв. No 30.) После слов: "Я чувствовал себя тенором без верхнего "до".

И вспоминал, и завидовал великим артистам вроде Сальвини, Дузе, Ермоловой, и спрашивал их мысленно, что они делают, чтобы свободно подыматься до высшей точки своей страсти. Верно, у них есть какой-то тайный технический прием для этого. Не ведая его, я стоял бессильным, точно перед стеной, через которую мне необходимо перепрыгнуть. (Инв. No 30.) Знаменательная встреча Вариант начала главы. …Нужен был свой театр, каждодневные организованные спектакли. Все чаще становился вопрос ребром о скорейшем выполнении моего обещания, то есть о создании своего театра. Чаще и острей высказывались сомнения в возможности осуществления моего плана. Кое-кого из актеров стали переманивать другие антрепренеры. Тут судьба снова помогла мне, столкнув меня с тем, кого я так давно искал. Я встретился с Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко, который, как и я, был отравлен одной мечтой. Странно! Я уже давно был с ним знаком,

он был давно свой человек в театре: и драматург, и преподаватель драматического искусства, и режиссер, и критик, и знаток этого дела, а я вместо того, чтобы идти прямо к нему, искал себе помощника там, где меньше всего можно было рассчитывать его найти, – среди заправских антрепренеров, которые принуждены торговать искусством. Театр, выполняющий культурную миссию, предъявляет к своим деятелям очень большие требования. Чтоб быть директором – руководителем такого учреждения, надо быть талантливым, знатоком своего дела, то есть понимать искусство не только как критик, но и как актер, режиссер, учитель, постановщик, литератор, администратор. Надо знать театр не только теоретически, но и практически. Надо понимать в устройстве сцены и архитектуре театра, надо знать психологию толпы, возможности актера и всех деятелей сцены, понимать природу и психологию актера, требования их творческого дела и жизни, надо быть литературно образованным, иметь широкий взгляд, такт, чуткость, воспитанность, выдержку, ум, административные способности и многое другое. Редко все эти достоинства сочетаются в одном человеке. Это сочетание было налицо у Владимира Ивановича Немировича-Данченко. Это был тот директор, о котором можно было мечтать.

Оказывается, что и Немирович-Данченко со своей стороны мечтал о таком же театре, как и я, и искал такого же человека, каким я представлялся ему. Мы давно искали друг друга, хотя, казалось, искать было нечего, мы давно были знакомы и часто встречались, но только не угадывали друг друга. (Инв. No 28.) Перед открытием Московского Художественного театра После слов: "В роли обновителя театра с его литературной стороны выступил Владимир Иванович Немирович-Данченко. И в этой области театр ждал новатора, так как многое из того, что в то время показывалось на сцене, устарело".

Это был тот период, когда лучшая наша сцена – императорского Малого театра – была заполнена веселенькими, пустенькими трехактными переводными пьесками, приспособленными к русской жизни. Театр был монополизирован группой мало даровитых драматургов, которые писали по заказам друзей и товарищей-артистов для их бенефисов. Благодаря исключительным талантам исполнителей они разыгрывались с блеском; актеры покрывали собой недостатки пьесы и заполняли скудость ее содержания. Такой ничтожный репертуар держался на русских сценах десятки лет.

Досадно было видеть, на что тратили свои силы гениальные и талантливые артисты того времени. (Инв. No 2.) После слов: "…

Чехов интересуется нашим театром и предсказывает ему большую будущность".

Молодость, фанатизм, работоспособность, революционный дух театра в смысле художественных новшеств также нравились Чехову и волновали его. (Инв. No 2.) Историко-бытовая линия постановок театра После слов: "Историко-бытовая линия была лишь начальной, переходной стадией на пути нашего развития и создалась в силу разных причин. Причин этих было немало, и прежде всего – недостаточная подготовленность к большим задачам самих артистов".

Мы не могли одни, без помощи режиссера, возбуждать в себе по заказу творческое переживание в новых ролях. Придет случайно вдохновение, почувствуешь роль, и она удается. Нет,- мы оказывались беспомощны и не знали, с какой стороны искать подхода к новому созданию. И вот, чтобы искусственно притянуть к роли живые чувства актера и напомнить ему о душевных ощущениях, которые требует изображаемое лицо, режиссер прибегал к хитрости. Не говоря о переживаниях и не запугивая чувства, он уснащал внешнюю мизансцену бесконечным количеством задач, по преимуществу физического характера. И чем проще, знакомее, обыденнее были задачи, тем легче актер узнавал и выполнял их. Из них создавалась непрерывная линия активного действия на сцене для каждого из исполнителей в пьесе на каждый момент его пребывания на подмостках. Таким образом все роли, на всем протяжении пьесы, заполнялись внешними активными задачами. Режиссер говорил актеру, игравшему, допустим, какого-нибудь боярина в "Царе Федоре":

"Когда вы выйдете на сцену, прежде всего трижды перекреститесь, а потом низко поклонитесь на все четыре стороны, не торопясь, чинно, истово; внимательно осмотрите всех, кто на сцене: и сотрудника Иванова, и сотрудника Сидорова, и Петрова. Оправьте кушак, шубу, складки рукавов, выньте гребенку, причешите волосы, бороду, разгладьте их. Вытрите лоб подкладкой подола шубы. Сядьте поудобнее, пошире, так как важный боярин должен занимать побольше места; раскиньте в стороны полы шубы, расставьте ноги; выньте из длинных рукавов шубы, которые заменяют карманы, или из голенища сапога свиток и прочтите все, что там написано от начала и до конца. Потом пойдите к столу, подпишите бумагу и передайте ее такому-то актеру".

Выполняя в точности намеченную режиссером внешнюю партитуру роли, актер направлял все внимание на заданную работу. Ему некогда было думать о зрителе, не оставалось времени и места в роли для бездействия на сцене или для

обычного актерского представления и самопоказывания. Привыкнув на многочисленных репетициях выполнять последовательный ряд активных задач, актер, нам казалось, начинал жить на сцене сначала внешне, а потом и внутренне.

Таким образом режиссерская хитрость заключалась в том, чтобы через внешнюю жизнь, более легкую для усвоения, вызвать сначала общее физическое состояние, хорошо знакомое в действительности и напоминающее о живой реальной жизни, а от него, по естественной связи, возбудить и внутреннее чувство, привычно сопровождающее действие или возможное при данных условиях жизни.

Искусственно создаваемая режиссером внешняя жизнь актера естественно выхватывалась из знакомой действительности, родной и близкой нашему чувству, или из быта, в котором протекает наша жизнь или который мы имели случай близко наблюдать, или же знакомый из исторических подробностей. Перенесенные на сцену не только во внешней постановке, но и в самой игре актеров, эти режиссерские вспомогательные детали усиляли еще больше историко-бытовую линию театра. (Инв.

No 41/1-4.) После слов: "Попав на внешний реализм, мы пошли по этой линии наименьшего сопротивления".

Почти никто из зрителей не понимал тогда того, что происходило за кулисами.

Декорация красива – и хлопали; постановка необычна – восторгались; она смела – значит, революция; игра актеров необычна – значит, новое искусство. Споры и протесты, критика и панегирики, брань и поклонение дополняли успех и создавали необходимый для рекламы молодого дела шум.

Взятое нами направление было необходимо нам для борьбы с театральной условностью и старым износившимся штампом, заполнившим тогда театр. Чтобы создать новое, надо было предварительно сломать старое, лишнее, т. е. грубое ремесло театра, так как оно, заполняя все, не дает места новому и давит своей внешностью все в душе. Не уничтожив всей этой накипи, не увидишь того, что скрывается под ней. Не очистив корабля от слоя раковин, – не поплывешь дальше. Грубо театральное рядит живое, непосредственное в костюм шута с побрякушками, в одежду театрального лицедея, и это придает всему живому привкус дурного балагана, оттенок актерского ломания, которые забавляют, но не убеждают. (Инв. No 2.) Линия символизма и импрессионизма После слов: "Короче говоря: мы не умели отточить до символа духовный реализм исполняемых произведений".

В результате, несмотря на превосходную трактовку пьес

режиссером, т. е. Вл. И.

Немировичем-Данченко, Ибсен становился в нашем исполнении сухим, в нем не было живой, трепещущей жизни. (Инв. No 1.) Линия интуиции и чувства "Чайка" После слов: "Незрячему глазу кажется, что Чехов скользит по внешней линии фабулы, занимается изображением быта, мелких жизненных деталей. Но все это нужно ему лишь как контраст к возвышенной мечте, которая непрестанно живет в его душе, томясь ожиданиями и надеждами".

Чеховские будни нужны поэту в качестве антипода к чеховскому вечному стремлению к лучшей жизни.

Линия творчества Чехова идет по плоскости душевных настроений, и в этой области его писательская и драматургическая техника чрезвычайно тонка, нова и своеобразна.

Создаваемые Чеховым настроения заразительны, точно в них жив какой-то вибрион.

Сила его прежде всего в художественной правде.

Правда бывает разная: и прежде всего внешняя, идущая по периферии жизни или фабулы пьесы, мысли, поверхностного чувства, физических ощущений, и внутренняя, идущая по глубоким слоям души человека. (Инв. No 2.) После слов: "Мы оба, т. е. В. И. Немирович-Данченко и я, подходили к Чехову и зарытому в его произведениях духовному кладу каждый своим самостоятельным путем:

Владимир Иванович – своим, художественно-литературным, писательским, я – своим, изобразительным, свойственным моей артистической специальности".

Владимир Иванович говорил о чувстве, которое он искал или предчувствовал в произведении, а я не умел об этом говорить, предпочитал иллюстрировать его.

Когда я вступал в словесные споры, меня не понимали, я был неубедителен. Когда я выходил на сцену и показывал то, о чем говорил, – я становился понятен и красноречив. (Инв. No 2.) Провинциальные гастроли После слов: "Как условно оказалось то, что мы привыкли делать на сцене", считая эту нашу театральную правду за подлинную! Скажут: "Так и должно быть" – и при этом прочтут лекцию об относительной правде и о сценической условности и проч. Если бы говорящие так побывали на нашем месте, на этом поучительном спектакле в природе, на рассвете ранним утром!.. Тогда теоретики поняли бы на практике, что деревья, воздух, солнце подсказывают такую подлинную художественную правду, которая не может по своей глубине и красоте стать в сравнение с тем, на что толкают нас мертвые

кулисы театра. Пусть художник, писавший декорацию на сцене, велик, – но есть иной, еще более великий художник, действующий тайными, неведомыми нам путями на наше сверхсознание. Этот художник – сама природа. Подсказанная ею живая художественная правда не только прекраснее, но и сценичнее той относительной правды и театральной условности, которой принято ограничивать актерское творчество. Это с полной очевидностью познал я тогда и неоднократно проверял после, в течение моей дальнейшей артистической карьеры. (Инв. No 1.) С. Т. Морозов и постройка театра После Слов: "Кроме того, Савва Тимофеевич выписал из-за границы и заказал в России много других электрических и сценических усовершенствований".

[Были сделаны] отдельные комнаты для вечеровой бутафории и мебели на недельный репертуар; отдельная комната для электротехников со всеми аппаратами, рефлекторами и другими приспособлениями и эффектами освещения; большой сарай для декораций для недельного репертуара. Все эти комнаты примыкали непосредственно к сцене и были расположены таким образом, что при перемене декораций не происходило столкновений. Одни не мешали другим. Декорации уносились направо, бутафория налево, ближе к сцене, электротехнические приспособления подальше от авансцены и т. д. Сама сцена была всегда пуста, без всяких загромождений ее вещами и декорациями, которые хранились каждая по своим вечеровым складам. Это давало возможность открывать сцену во весь ее объем. А она была велика… На сцене были заготовлены всевозможные эффекты, например, сделан гром, какого, вероятно, в то время не было ни в одном театре. Это-целый оркестр, состоящий из четырех-пяти громовых аппаратов: барабаны, падающие доски и камни, создававшие самый сильный треск, самую высокую могучую ноту при громовом раскате.

Антон Павлович Чехов живо интересовался всеми деталями и усовершенствованиями театра и очень обижался, когда забывали его извещать и назначали пробы без него.

Он хотел вникать во все мелочи жизни театра, который он любил во всей сложности его громоздкого аппарата, во всей сложности его трудной организации. При нем происходили пробы грома, и он давал удивительно тонкие и ценные советы, так как великолепно чувствовал звук на сцене.

Закулисное царство артистов было устроено по тому плану и на тех принципах, которые мы установили при нашем знаменитом свидании с Немировичем-Данченко. Были уютные мужские и женские фойе для приема гостей, актерские уборные со всеми удобствами, шкафами, библиотеками, диванами и

другой необходимой обстановкой культурного жилого помещения. Что касается другой половины театра, предназначенной для зрителей, то она была размещена в старом здании, до известной степени ремонтированном, заново отделанном на те средства, которые остались после устройства первой половины театра, предназначенной для самого искусства. Эта оставшаяся сумма была невелика, и потому отделка отличается большой простотой. Пришлось по одежке протягивать ножки. Гладкие стены с небольшим бордюром, деревянная панель под мореный дуб, рамки, обтянутые простым крашеным грубым холстом, деревянные лавки под дуб с накинутыми на них подушками.

Над панелью и рамками – ряд больших портретов известных мировых писателей. Ложи и вся мебель в зрительном зале тоже из темного дерева, что придает всему театру почти церковную строгость. Ковры во всех коридорах, чтобы не было шума.

Образцовая чистота и порядок. (Инв. No 27.) Общественно-политическая линия "Доктор Штокман" После слов: "Некоторые повскакали со своих мест и бросились к рампе".

Благодаря низкой сцене и отсутствию оркестра ко мне протягивались сотни рук, которые я должен был пожимать. Те, кто помоложе, прыгали на сцену и обнимали доктора Штокмана. Произошло слияние актера со зрителями, взявшими на себя роль главного исполнителя в театре… (Инв. No 2.) Вместо интуиции и чувства – бытовая линия "Власть тьмы" После слов: "Продолжая искать новое, я не мог примириться с шаблоном театральных мужиков" а 1а оперные пейзане. И правда, для того, кто знает деревню, Россию, кто понимает, что такое крестьяне, тьма и ее власть над душой, тому оскорбительно видеть толстовского мужика или бабу с перетянутой талией, в хорошеньких туфлях, с бантиками на голове, с завитыми чуть ли не у парикмахера волосами. (Инв. No 2.) "Вишневый сад" После слов: "…такую жизнерадостность и жизнеспособность следует признать чрезвычайной, исключительной, гораздо выше нормы". …все пьесы Чехова пропитаны этим стремлением к лучшей жизни и кончаются искренней верой в грядущее будущее. Удивляешься тому, что такая вера живет в душе смертельно больного, прожившего тяжелую жизнь гениального поэта.

Почему же брюнеты-пессимисты устремляют свое внимание только на мрачные стороны его души и творчества и так слабо отмечают светлые? Или они смешивают самого драматурга с ролями, им создаваемыми? Но для того, чтобы написать Иванова, не надо самому быть им. Точно так же, как для того, чтобы создать Городничего, Судью, Земляника в "Ревизоре", нет

необходимости, чтобы Гоголь стал взяточником.

Я думаю, совершенно наоборот: Чехов и Гоголь потому так ярко написали Иванова, Городничего и других, что они сами не были такими.

Или, может быть, Чехову следовало бы приклеить веселенькие концы к своим пьесам в духе тех, к которым приучил нас кинематограф: неожиданную или давно ожидаемую свадьбу, или общее примирение, или полное семейное благополучие, или другое бодрое окончание, рассчитанное на бесконечные вызовы? Тогда, может быть, он избежал бы созданной ему брюнетами-пессимистами репутации.

Достойно удивления, что в наше время живет еще прозаическое, упрощенное и прямолинейное отношение и подход к искусству, синтезирующему сложнейшую жизнь духа современных людей. (Инв. No 2.) После слов: "Еще менее мне понятно, почему Чехов считается устаревшим для нашего времени и почему существует мнение, что он не мог бы понять революции и новой жизни, ею создаваемой?" Ведь поняли же его сверстники, уцелевшие от прежней эпохи, те же чеховские люди, которых он так хорошо описывал; между ними есть близкие его друзья и поклонники.

Почему многие из них восприняли новую жизнь, а сам Чехов не мог бы этого сделать? (Инв. No 2.) После слов: "Он, как немногие, умел изобразить нестерпимую атмосферу застоя, осмеять пошлость порождаемой им жизни".

О Чехове надо судить не по отрицательным сторонам описываемой им жизни, которую он критикует, выставляет на общее осуждение, а по его мечтам, которые он любовно объясняет нам устами своих героев.

Как темная краска нужна для усиления светлой, так точно темные стороны действительности и быта изображаемой Чеховым жизни нужны ему для выделения светлых надежд и чаяний.

Сам Чехов отражается не в черных, а в белых красках своих картин, т. е. не в действительности и быте, а в мечте. Чехов – не отсталый буржуа, а, напротив, слишком далеко смотрящий вперед идеалист-мечтатель. Весь секрет подхода к душе его произведений именно в таком понимании творчества Чехова. Пусть для зрителей его пьесы – печальная страница прошлого, но для нас, артистов, передающих их на сцене, это страница будущего, олицетворение вечного стремления к лучшей жизни.

Других путей нет для постигновения тайников души Чехова. Ощущение правды реальной жизни в настоящем и искренняя вера в идеальную мечту, в будущее – вот ключи к потайным дверям творческого сверхсознания в его произведениях. (Инв. No

2.)

После слов: "Человек, который задолго предчувствовал многое из того, что теперь совершилось, сумел бы принять все, предсказанное им".

Согласитесь, что все эти свойства и мысли Чехова не рисуют его отсталости и непонимания века. Напротив, они говорят, что и в нашей теперешней послереволюционной обстановке он не очутился бы в задних рядах.

Таким образом, не Чехов отстал, а та нудная жизнь, среди которой он жил, которую он осуждал и к изменению которой он призывал общество. Поэтому те, кто признает Чехова устарелым, говорят не о нем, как о человеке и поэте, а лишь об его эпохе и людях, среди которых он жил и с которыми, естественно, он должен был иметь дело в своих произведениях, отражающих современную ему эпоху. Она, ее жизнь, многие из людей – нудны, скучны, полны обыденщины, будней, мещанства; они и серы, и нытики. Об этом не может быть двух мнений. Но среди них сам Чехов, к удивлению, сумел сохранить себя бодрым, полным надежды, провидящим будущее, приветствующим его и одним из самых передовых [людей] своей эпохи.

Нельзя смешивать самую личность поэта с темой творчества. Нельзя обвинять писателя за то, что он хорошо отражал свою эпоху. Неужели, если бы он это делал плохо и прикрашивал свое нудное время, он получил бы признание передовых людей и эпитет идеалиста. (Инв. No 2.) После слов: "Поэтому глава о Чехове еще не кончена, ее еще не прочли как следует, не вникли в ее сущность и преждевременно закрыли книгу. Пусть ее раскроют вновь, изучат и дочтут до конца".

Только после этого мы узнаем, что надо делать дальше в нашем искусстве. Без Чехова – нельзя, как нельзя без Пушкина, Гоголя, Грибоедова, Щепкина. Это – основные столпы, на которые всей тяжестью опирается здание нашего храма искусства. Выньте один из капитальных столпов – и здание рухнет. Придется ждать новых Чеховых, чтобы воздвигать его сызнова. (Инв. No 2.) Открытие давно известных истин После слов: "Мы боимся опоздать к выходу, мы боимся выйти на сцену в беспорядке, с неоконченным туалетом и гримом. Но мы не боимся опоздать к началу процесса переживания роли и всегда выходим без всякой внутренней подготовки, с пустой душой, – и не стыдимся своей духовной наготы".

Зачем же мы приезжаем в театр? Зачем играем Гамлета? Не

для того ли, чтоб показать свои красивые ноги, тело, пластику, ловкость? Неужели все дело в них?

Неужели Шекспир вынашивал в душе своего Гамлета для того, чтобы мы в пять минут одевались в его костюм и показывали толпе свои ноги, голос и ловкость? (Инв. No

2.)

"Жизнь человека" После слов: "… он не принес ничего нового нашему актерскому искусству".

Ведь дело не в том только, чтобы пригласить художника левого толка и заказать ему декорации и обстановку, отвечающие требованиям последней моды в живописи: дело и не в том, чтобы выдумать новые сценические трюки неожиданнее, ограничившись с актерской стороны отжившими приемами представления. Нужно что-то совсем другое!! (Инв. No 2.) Оперная студия Большого театра После слов: "…концерты ради куска хлеба также постоянно отвлекали их".

В то время существовала мода на концерты, так как вся громада новой публики жадно набросилась на искусство. Не хватало мест в театральных и концертных помещениях, приходилось устраивать частные закрытые вечера в разных учреждениях и коллективах, куда выписывали певцов. Там, где утром решались важные экономические дела, по вечерам царило искусство. По всей Москве пели и декламировали. Спрос на артистов был огромен, так как новый зритель искренно и чисто увлекался искусством. Это увлечение помогало актерам и давало им новый заработок. Но это же условие мельчило, портило искусство артистов и в то же время мешало нашим занятиям, так как отнимало у студии тех, с которыми готовились оперные отрывки. (Инв. No 24.) После слов: "Теснота заставила певцов стоять на месте и усиленно пользоваться мимикой, глазами, словами, текстом, пластикой и выразительностью тела".

В такой тесноте переходы действующих лиц и мизансцены производились с большим расчетом и обдуманно. Это трудно, особенно для неопытных на сцене, которые любят играть ногами. Им кажется, что нельзя застаиваться на месте, иначе зритель соскучится, и рады его забавлять постоянными движениями, которые они и производят по преимуществу ногами. Пришлось сократить не только лишние переходы, но даже и лишние движения. Я пошел дальше и сократил все лишние жесты, сохранив одни действия. Эта экономия движений была возведена мною в принцип и помогла убрать оперные жесты, хорошо известные и осмеянные Вампукой.

Ритмичность, которая стала также в основу постановки и игры актеров, требовала не простого действия, а согласованного с музыкой, такого действия, которое объясняло и дополняло музыку, вскрывало ее внутренний смысл.

Приведение действия, музыки, пения, речи и самого переживания к одному ритму является главной силой спектакля. Тут дело идет не об одном внешнем ритме движения, а главным образом о внутреннем ритме переживания; не о ритме подымающейся руки или ступающей ноги, а о ритме внутреннего двигательного центра – мышцы, которая воспроизводит это движение рук и ног. Размеры книги не позволяют мне говорить подробно о значении внутреннего ритма и о тех исканиях, которые я, производил. Ограничусь только тем, что, говоря о ритме, я подразумеваю именно этот внутренний ритм. (Инв. No 22.) После слов: "… помогают воссоздать на сцене настроение той деревенской тишины, в которой должна будет зародиться, с первой встречи, любовь Татьяны к Онегину".

Но подъехали гости – и все изменилось. Дочки оживились, старухи захлопотали по хозяйству, оставив гостей на попечение девочек. Две женские головки с трепетом и любопытством подсматривают из-за колонн приехавших Онегина и Ленского, которые в свою очередь, прячась за другие колонны с противоположной стороны, шепчутся и рассматривают милых деревенских барышень, для которых "пора любви настала".

Темнеет, в окнах зажглись огни. Чайный стол с самоваром, освещенный лампой, манит в дом. На ступенях террасы приютились Ольга с Ленским, в темноте, украдкой, он впервые целует ее ручку. Трепетная Татьяна бродит по саду с Онегиным.

Старушки, заждавшись девочек и гостей, вышли на террасу и наткнулись на любовную сцену, заволновались, загнали всех в дом пить чай. Видно, как в столовой все расселись вокруг стола. (Инв. No 24.) После слов: "В сцене бала у Лариных, с красочными характеристиками в самой музыке, нам удалось сочетать естественность движений с ритмичностью их. Самая важная часть этой сцены – зарождение и быстрое развитие ссоры между Ленским и Онегиным", т. е. влюбленность Ленского в Ольгу, ее кокетство с Онегиным и его ответное ухаживание за невестой друга от нечего делать и от большой скуки. При обычной путаной постановке народной сцены на балу эта основная линия акта затирается общей толкотней, сутолокой и прочими атрибутами банальных хоровых массовых сцен.

Надо было вывести сцены главных действующих лиц наперед и убрать с авансцены всю толпу, которая должна служить лишь фоном главным героям оперы. С этой целью я поместил бальный зал за колоннами и за аркой на приподнятом полу, а на авансцене поставил огромный стол с самоваром и обилием всяких яств ларинского помещичьего дома.

За этим столом восседали скучающие провинциалы – гости

ларинского бала: помещики в разноцветных фраках, сплетницы-старушки в чепцах, их молоденькие дочки – провинциальные барышни, дамы и молодые люди. Вдали, во время начальной интродукции с лейтмотивом любовной тоски и трепета Татьяны, видно было, как она осторожно из-за угла рассматривает Онегина, стараясь остаться незамеченной им.

Эта интродукция, как и все другие в начале актов, исполнялась у нас не при закрытом, а при открытом занавесе и иллюстрировалась действием самих артистов. С одной стороны, это помогало самому действию и хорошо вводило и подготовляло к нему самих артистов и зрителей, с другой же стороны, служило хорошим сценическим упражнением для учащихся. Таким образом, иллюстрация интродукции совершалась и по художественным и по педагогическим мотивам.

Согласно партитуре оперы скучающие гости слышат вдали звуки оркестра, привезенного на бал Ротным. Наступает оживление. Хор благодарит хозяйку. ("Вот так сюрприз, никак не ожидали…", – поют они.) Помещики группами подходят к ее ручке под тяжелую, как их поступь, мелодию в [басовой] части хора. Барышни подбегают и шепчут что-то своим матерям и теткам под легкие порхающие пассажи в струнной части оркестра и аккомпанемента. Потом является сам Ротный, шагая, кланяясь, поворачиваясь по-военному в такт музыки, окруженный щебетанием молоденьких девушек, благодарящих его за оркестр. Раздаются звуки вальса, и все в этом ритме выходят из-за чайного стола в зал. [Впереди] кавалеры с приглашенными ими на танцы дамами. Мамаши и тетушки, семеня ногами в ритм вальса, спешат туда же, чтобы полюбоваться на дочек. Одну из них уговаривает старик помещик, которому захотелось тряхнуть стариной и показать детям, как они с матерью танцевали в старину. Пока все кружатся в зале, на авансцене допивают чай и сплетничают старушки-кумушки. Прибегает Ольга и за ней ни на шаг от нее не отстающий жених Ленский. У него из-под носа на самой авансцене Онегин уводит Ольгу и танцует с ней, чтобы позлить друга. Вальс кончился, и вся толпа вместе с Трике возвращается и рассаживается вокруг чайного стола. Француз вместо речи поет приветствие имениннице. Вся толпа в такт и ритм аплодирует, выколачивая при этом ладонями в такт или синкопами всевозможные ритмические размеры – одни по четвертям, другие по восьмым, шестнадцатым и проч. (Инв. No 23.) Итоги и будущее После слов: "Как же я могу поделиться с молодыми поколениями результатами моего опыта и предостеречь их от ошибок, порождаемых неопытностью?" Я знаю лишь одно средство, чтобы бороться с этим гибельным для театра

положением: это изложить в стройной системе все то, что добыто мной долгими исканиями, и дать таким образом в руки стремящихся на сцену актеров руководство, целый ряд упражнений, которые практически показали бы им, как путем работы над самим собой и над материалом роли актер может создать условия, благоприятные для подлинного сценического вдохновения и тем самым вызвать его в моменты, необходимые для его искусства. (Инв. No 29.) Список постановок К. С. Станиславского Алексеевский кружок (1881-1888 гг.) 1881 г., лето. Любимовка.

"Много шума из пустяков", водевиль в 1-м действии, перевод А. Яблочкина.

"Тайна женщины", водевиль с пением в 1-м действии, перевод с французского К.

Тарновского.

"Карл Смелый", комедия в 1-м действии.

"Слабая струна", водевиль в 1-м действии, перевод с французского П. Баташева. 1882 г., 24 июля. Любимовка.

"Хоть тресни, а женись" ("Брак поневоле"), сцены из комедии Мольера, перевод Д.

Ленского.

"Чудовище", комедия в 2-х действиях В. Крылова.

"Любовное зелье, или Цирюльник-стихотворец", опера-водевиль в 2-х действиях, перевод с французского Д. Ленского. 1883 г., 28 апреля. Дом Алексеевых у Красных ворот.

"Геркулес", шутка в 1-м действии, перевод с немецкого П. Новикова.

"За стеной", комедия в 1-м действии, перевод с французского Л. М.

"Жавотта", оперетта в 2-х действиях, музыка Э. Жонаса, переделка текста К. С.

Станиславского.

"Несчастье особого рода", комедия в 1-м действии, переделка с немецкого В.

Пенькова.

"Аида", опера Д. Верди, сцена из 3-го действия. 1883 г., 24 августа. Любимовка.

"Практический господин", комедия в 4-х действиях В. Дьяченко.

"Всяк сверчок знай свой шесток", оперетта в 2-х действиях, музыка Ф. А.

Кашкадамова, текст К. С. Станиславского и Ф. А. Кашкадамова. 1884 г., 28 января. Дом Алексеевых у Красных ворот.

"Шалость. Из альбома путешественника по Италии", комедия в 3-х действиях В.

Крылова.

"Графиня де ля Фронтьер", переделка оперетты Ш. Лекока "Камарго", в 2-х действиях. 1884 г., 18 августа. Любимовка.

"Нитуш", оперетта в 4-х действиях Ф. Эрве. Художник А. А. Малевич-Щукин.

"Красное солнышко", комическая оперетта в 3-х действиях, переделка оперетты "Маскотта" Э. Одрана (1-й акт). 1886 г., 18 февраля. Дом Алексеевых у Красных ворот.

"Денежные тузы", комедия в 3-х действиях, перевод с польского А. Крюковского.

"Лили", комедия-оперетта в 3-х действиях Ф. Эрве, перевод с французского В. С.

Алексеева. Художник А. А. Малевич-Щукин.

Московское общество искусства и литературы (1888-1898 гг.) 1889 г., 11 марта.

"Горящие письма", пьеса в 1-м действии П. Гнедича. 1891 г., 8 февраля.

"Плоды просвещения", комедия в 4-х действиях Л. Н. Толстого. Художник Ф. Е.

Павловский. 1891 г., 14 ноября.

"Фома", картины прошлого в 3-х действиях по повести Ф. М. Достоевского "Село Степанчиково и его обитатели", инсценировка К. С. Станиславского. Художники К. А.

Коровин и В. В. Гурнов. 1894 г., 7 февраля.

"Гувернер", комедия в 5-ти действиях В. Дьяченко. 1894 г., 21 февраля.

"Последняя жертва", комедия в 5-ти действиях А. Н. Островского. 1894 г., 15 декабря.

"Светит, да не греет", драма в 5-ти действиях А. Н. Островского и Н. Я.

Соловьева. 1895 г., 9 января.

"Уриэль Акоста", трагедия в 5-ти действиях К. Гуцкова. Художник Ф. Н. Наврозов. 1895 г., 6 декабря.

"Самоуправцы", трагедия в 5-ти действиях А. Ф. Писемского. 1896 г., 19 января.

"Отелло", трагедия в 5-ти действиях В. Шекспира. Художник Ф. Н. Наврозов. 1896 г., 2 апреля.

"Ганнеле", фантастические сцены в 2-х действиях Г. Гауптмана. Художники Дубровин и Гвоздев. 1896 г., 19 ноября.

"Польский еврей", драма в 3-х действиях Эркмана-Шатриана. Художник Ф. Н.

Наврозов. 1896 г., 19 декабря.

"Бесприданница", драма в 4-х действиях А. Н. Островского. 1897 г., 6 февраля.

"Много шума из ничего", комедия в 5-ти действиях В. Шекспира. Художник Ф. Н.

Наврозов. 1897 г., 27 ноября.

"Геркулес", шутка в 1-м действии, перевод с немецкого П. Новикова. 1897 г., 17 декабря.

"Двенадцатая ночь", комедия в 5-ти действиях В. Шекспира. Художник Ф. Н.

Наврозов. 1898 г., 27 января.

"Потонувший колокол", сказка-драма в 5-ти действиях Г. Гауптмана. Художник В. А.

Симов.

Московский Художественный театр (1898-1938 гг.) 1898 г., 14 октября.

"Царь Федор Иоаннович", трагедия в 5-ти действиях А. К. Толстого.

Режиссер А. А. Санин. Художник В. А. Симов. 1898 г., 19 октября.

"Потонувший колокол", сказка-драма в 5-ти действиях Г. Гауптмана.

Режиссер А. А. Санин. Художник В. А. Симов. 1898 г., 21 октября.

"Венецианский купец", комедия в 5-ти действиях В. Шекспира.

Режиссер А. А. Санин. Художник В. А. Симов. 1898 г., 4 ноября.

"Самоуправцы", трагедия в 5-ти действиях А. Ф. Писемского.

Режиссеры В. В. Лужский, А. А. Санин. Художник В. А. Симов. 1898 г., 2 декабря.

"Трактирщица", комедия в 3-х действиях К. Гольдони.

Художник В. А. Симов. 1898 г., 17 декабря.

"Чайка", драма в 4-х действиях А. П. Чехова.

Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Художник В. А. Симов. 1899 г., 19 февраля.

"Эдда Габлер", драма в 4-х действиях Г. Ибсена.

Художник В. А. Симов. 1899 г., 29 сентября.

"Смерть Иоанна Грозного", трагедия в 5-ти действиях А. К. Толстого.

Режиссер А. А. Санин. Художник В. А. Симов. 1899 г., 3 октября.

"Двенадцатая ночь", комедия в 5-ти действиях В. Шекспира.

Режиссер В. В. Лужский. Художник Ф. Н. Наврозов. 1899 г., 5 октября.

"Геншель", драма в 5-ти действиях Г. Гауптмана.

Режиссер В. В. Лужский. Художник В. А. Симов. 1899 г., 26 октября.

"Дядя Ваня", сцены из деревенской жизни в 4-х действиях А. П. Чехова.

Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Художник В. А. Симов. 1899 г., 16 декабря.

"Одинокие", драма в 5-ти действиях Г. Гауптмана.

Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Художник В. А. Симов. 1900 г., 24 сентября.

"Снегурочка", весенняя сказка в 4-х действиях с прологом А. Н. Островского.

Режиссер А. А. Санин. Художник В. А. Симов. 1900 г., 24 октября.

"Доктор Штокман", драма в 5-ти действиях Г. Ибсена.

Режиссер В. В. Лужский. Художник В. А. Симов. 1901 г., 31 января.

"Три сестры", драма в 4-х действиях А. П. Чехова.

Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Режиссер В. В. Лужский. Художник В. А.

Симов. 1901 г., 19 сентября.

"Дикая утка", драма в 5-ти действиях Г. Ибсена.

Режиссер А. А. Санин. Художник В. А. Симов. 1901 г., 21 октября.

"Микаэль Крамер", драма в 4-х действиях Г. Гауптмана.

Режиссер В. В. Лужский. Художник В. А. Симов. 1901 г., 21 декабря.

"В мечтах", драма в 4-х действиях Вл. И. Немировича-Данченко.

Режиссер А. А. Санин. Художник В. А. Симов. 1902 г., 26 марта.

"Мещане", пьеса в 4-х действиях М. Горького.

Режиссер В. В. Лужский. Художник В. А. Симов. 1902 г., 5 ноября,

"Власть тьмы", драма в 5-ти действиях Л. Н. Толстого.

Режиссер И. А. Тихомиров. Художник В. А. Симов. 1902 г., 18 декабря.

"На дне", сцены в 4-х действиях М. Горького.

Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Художник В. А. Симов. 1904 г., 17 января.

"Вишневый сад", пьеса в 4-х действиях А. П. Чехова.

Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Художник В. А. Симов. 1904 г., 2 октября.

"Слепые", "Непрошенная", "Там, внутри" – драмы М. Метерлинка.

Режиссеры Г. С. Бурджалов, Н. Г. Александров. Художник В. В. Сурепьянц. 1904 г., 21 декабря.

"Злоумышленник", "Хирургия", "Унтер Пришибеев" – инсценировки рассказов А. П.

Чехова.

Художники В. А. Симов, Н. А. Колупаев. 1905 г., 31 марта.

"Привидения", семейная драма в 3-х действиях Г. Ибсена.

Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Художник В. А. Симов. 1905 г.. 24 октября.

"Дети солнца", пьеса в 4-х действиях М. Горького.

Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Художник В. А. Симов. 1906 г., 26 сентября.

"Горе от ума", комедия в 4-х действиях А. С. Грибоедова.

Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Художники В. А. Симов, Н. А. Колупаев. 1907 г., 8 февраля.

"Драма жизни", пьеса в 4-х действиях К. Гамсуна.

Режиссер Л. А. Сулержицкий. Художники В. Е. Егоров, Н. П. Ульянов. 1907 г., 12 декабря.

"Жизнь Человека", представление в 5-ти картинах с прологом Л. Андреева.

Режиссер Л. А. Сулержицкий, Художник В. Е. Егоров. 1908 г., 30 сентября.

"Синяя птица", сказка М. Метерлинка.

Режиссеры Л. А. Сулержицкий, И. М. Москвин. Художник В. Е. Егоров. 1908 г., 18 декабря.

"Ревизор", комедия в 5-ти действиях Н. В. Гоголя.

Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Режиссер И. М. Москвин. Художник В. А.

Симов. 1909 г., 9 декабря.

"Месяц в деревне", комедия в 5-ти действиях И. С. Тургенева.

Режиссер И. М. Москвин. Художник М. В. Добужинский. 1911 г., 23 сентября.

"Живой труп", драма в 12-ти картинах Л. Н. Толстого.

Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Художник В. А. Симов. 1911 г., 23 декабря.

"Гамлет", трагедия в 5-ти действиях В. Шекспира.

Постановка Гордона Крэга. Режиссеры К. С. Станиславский, Л. А. Сулержицкий.

Художники Гордон Крэг, К. Н. Сапунов (костюмы). 1912 г., 5 марта.

"Где тонко, там и рвется", комедия в 1-м действии И. С. Тургенева.

Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Художник М. В. Добужинский.

"Провинциалка", комедия в 1-м действии И. С. Тургенева.

Художник М. В. Добужинский. 1913 г., 27 марта.

"Мнимый больной", комедия-балет в 3-х действиях Мольера.

Вместе с А. Н. Бенуа. Художник А. Н. Бенуа. 1914 г., 3 февраля.

"Хозяйка гостиницы", комедия в 3-х действиях К. Гольдони.

Художник А. Н. Бенуа. 1915 г., 26 марта.

"Пир во время чумы" А. С. Пушкина.

Режиссер и художник А. Н. Бенуа.

"Моцарт и Сальери" А. С. Пушкина.

Режиссер и художник А. Н. Бенуа. 1917 г., 26 сентября.

"Село Степанчиково", инсценировка повести Ф. М. Достоевского.

Вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко. Художник М. В. Добужинский. 1920 г., 4 апреля.

"Каин", мистерия в 3-х действиях Байрона.

Режиссер А. Л. Вишневский. Художник Н. А. Андреев. 1921 г., 8 октября.

"Ревизор", комедия в 5-ти действиях Н. В. Гоголя.

Художник К. Ф. Юон. 1926 г., 23 января.

"Горячее сердце", комедия в 5-ти действиях А. Н. Островского.

Режиссеры М. М. Тарханов, И. Я. Судаков. Художник Н. П. Крымов. 1926 г., 19 мая.

"Николай I и декабристы" А. Кугеля.

Руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссер Н. Н. Литовцева. Художники Д. Н. Кардовский, В. А. Симов. 1926 г., 15 июня.

"Продавцы славы", пьеса в 4-х действиях с прологом П. Нивуа и М. Паньоль.

Руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссеры В. В. Лужский, Н. М.

Горчаков. Художник С. И. Исаков. 1926 г., 5 октября.

"Дни Турбиных", пьеса в 4-х действиях М. Булгакова.

Руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссер И. Я. Судаков. Художник Н.

П. Ульянов. 1927 г., 28 апреля.

"Безумный день, или Женитьба Фигаро", комедия в 5-ти действиях Бомарше.

Режиссеры Е. С. Телешева, Б. И. Вершилов. Художник А. Я. Головин. 1927 г., 29 октября.

"Сестры Жерар", мелодрама в 5-ти действиях Вл. Масса (на тему мелодрамы Денери и Кермона).

Руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссеры Н. М. Горчаков, Е. С.

Телешева. Художники А. В. Щусев, В. А. Симов, И. Я. Гремиславский. 1927 г., 8 ноября.

"Бронепоезд 14-69", пьеса в 4-х действиях Вс. Иванова.

Руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссеры И. Я. Судаков, Н. Н.

Литовцева. Художник В. А. Симов. 1928 г., 17 февраля.

"Унтиловск", пьеса в 4-х действиях Л. Леонова.

Режиссер В. Г. Сахновский. Художник Н. П. Крымов. 1928 г., 20 апреля.

"Растратчики", пьеса в 4-х действиях В. Катаева.

Руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссер И. Я. Судаков. Художник И.

М. Рабинович. 1932 г., 28 ноября.

"Мертвые души", поэма Н. В. Гоголя. Инсценировка М. А. Булгакова.

Режиссеры В. Г. Сахновский, Е. С. Телешева. Художники В. А. Симов, В. В.

Дмитриев, И. Я. Гремиславский. 1933 г., 14 июня.

"Таланты и поклонники", комедия в 4-х действиях А. Н. Островского.

Руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссер Н. Н. Литовцева. Художники Н. П. Крымов, И. Я. Гремиславский.

В последние годы своей жизни К. С. Станиславский работал с группой артистов Художественного театра над "Тартюфом" Мольера. Это были занятия по овладению "методом физических действий". После кончины К. С. Станиславского постановка "Тартюфа" была осуществлена М. Н. Кедровым. Премьера состоялась 4 декабря 1939 года.

Спектакль был посвящен памяти К. С. Станиславского.

Оперные постановки К. С. Станиславского (1897-1938 гг.) 1897 г., 27 марта.

Спектакль оперного класса М. Н. Климентовой-Муромцевой на сцене Малого театра.

"Пиковая дама", опера П. И. Чайковского, сцена из 3-го акта.

"Руслан и Людмила", опера М. И. Глинки, сцена из 2-го акта.

"Черевички", опера П. И. Чайковского, сцена из 3-го акта.

"Юный Гайдн", музыкальная комедия в 1-м действии, музыка Г. Чиполлини, текст А.

Чиполлини.

"Маккавеи", опера А. Г. Рубинштейна, сцена из 3-го акта.

Дирижер А. А. Литвинов. 1898 г., 27 марта.

Спектакль оперного класса М. Н. Климентовой-Муромцевой на сцене Большого театра с участием артистов Большого театра.

"Иван Сусанин", опера М. И. Глинки, 4-й акт.

"Ратклиф", опера Ц. А. Кюи, 3-й акт.

"Губернатор из Тура", опера К. Рейнеке, 2-й акт.

Дирижер А. А. Литвинов.

Оперная студия Большого Театра 1921 г., 9 июня.

Вечер, посвященный творчеству Н. А. Римского-Корсакова.

"Ночь перед Рождеством", 2-я картина 1-го действия.

"Вера Шелога".

Романсы Н. А. Римского-Корсакова.

Кантата, музыка М. Н. Жукова, текст В. С. Алексеева. 1921 г., 14 июля.

Вечер, посвященный творчеству А. С. Пушкина.

"Евгений Онегин", опера П. И. Чайковского, 1-е действие.

"Сказка о царе Салтане", опера Н. А. Римского-Корсакова (пролог).

Романсы на слова А. С. Пушкина.

Кантата, музыка В. И. Садовникова на стихотворение А. С. Пушкина "Памятник". 1921 г., 2 августа.

"Вертер", опера Ж. Масснэ.

Руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссер З. С. Соколова. Художник В.

А. Симов. 1922 г., 15 июня.

"Евгений Онегин", опера П. И. Чайковского.

Режиссер З. С. Соколова. Художник Б. А. Матрунин.

Оперная студия имени К. С. Станиславского 1925 г., 5 апреля.

"Тайный брак", опера Д. Чимарозы.

Руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссер З. С. Соколова. Художник А.

М. Кравченко.

Оперный театр имени К. С. Станиславского 1926 г., 28 ноября.

"Царская невеста", опера Н. А. Римского-Корсакова.

Режиссер В. С. Алексеев. Дирижер М. Н. Жуков. Художник В. А Симов. 1927 г., 12 апреля.

"Богема", опера Д. Пуччини.

Режиссер В. С. Алексеев. Дирижер К. Ф. Брауэр. Художник В. А. Симов. 1928 г., 19 января.

"Майская ночь", опера Н. А. Римского-Корсакова.

Режиссер В. С. Алексеев. Дирижер В. И. Сук. Художник М. И. Курилко. 1929 г., 5 марта.

"Борис Годунов", народная музыкальная драма М. П. Мусоргского.

Руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссеры И. М. Москвин и Б. И.

Вершилов. Дирижер М. Н. Жуков. Художник С. И. Иванов.

1930 г., 26 февраля.

"Пиковая дама", опера П. И. Чайковского.

План постановки К. С. Станиславского. Режиссеры Б. И. Вершилов и П. И. Румянцев.

Дирижер Б. Э. Хайкин. Художник М. П. Зандин. 1932 г., 4 мая.

"Золотой петушок", опера Н. А. Римского-Корсакова.

Режиссеры В. С. Алексеев и В. Ф. Виноградов. Дирижер М. Н. Жуков. Художники: 1-й и 3-й акты – С. И. Иванов, 2-й акт – М. С. Сарьян. 1933 г., 26 октября.

"Севильский цирюльник", опера Д. Россини.

Режиссеры В. С. Алексеев, В. Ф. Виноградов, М. И. Степанова. Дирижер Б. Э.

Хайкин. Художник И. И. Нивинский. 1935 г., 4 апреля.

"Кармен", опера Ж. Бизе.

Режиссер П. И. Румянцев. Дирижер Б. Э. Хайкин. Художник Н. П. Ульянов. 1936 г., 22 мая.

"Дон Пасквале", опера Г. Доницетти.

Руководитель постановки К. С. Станиславский. Режиссеры Г. В. Кристи и Ю. Н.

Лоран. Дирижер Л. Ф. Худолей. Художник Н. Р. Ярошевская. 1939 г., 10 января.

"Дарвазское ущелье", опера Л. Б. Степанова.

Работа начата под руководством К. С. Станиславского. Спектакль выпущен режиссерами И. М. Тумановым и М. Л. Мельтцер после смерти К. С. Станиславского.

Дирижер М. Н. Жуков. Художник М. М. Сапегин. 1939 г., 10 марта.

"Риголетто", опера Д. Верди.

План постановки К. С. Станиславского. Спектакль выпущен режиссером П. И.

Румянцевым после смерти К. С. Станиславского. Дирижер А. В. Алевладов. Художник М. П. Бобышов.

Список ролей К. С. Станиславского Алексеевский кружок и любительские спектакли (1877-1888 гг.) 1877 г., 5 сентября. Любимовка.

"Старый математик, или Ожидание кометы в уездном городе", водевиль в 1-м действии, переделка А. Андреева – Молотов, отставной учитель математики.

"Чашка чаю", водевиль в 1-м действии, переделка с французского – Стуколкин, чиновник. 1878 г., лето. Любимовка.

"Спящая фея", сцена на французском языке для детей – Леший.

"Полюбовный дележ, или Комната о двух кроватях", шутка-водевиль в 1-м действии – Пишо. 1879 г., 18 марта. Любительский

спектакль в доме В. Г. Сапожникова.

"Лакомый кусочек", комедия-шутка в 3-х действиях В. Крылова – Жилкин.

"Капризница", комедия в 1-м действии П. Фролова – Семеныч, лакей. 1879 г., 29 декабря. Кружок С. И. Мамонтова.

"Два мира", трагедия в 3-х частях А. Н. Майкова – Корнелий, молодой патриций. 1880 г., 8 июля. Любимовка.

"Покойной ночи, или Суматоха в Щербаковском переулке", водевиль в 1-м действии П.

Григорьева – Милостивый государь. 1880 г., 3 августа. Любимовка.

"Аз и Ферт", шутка-водевиль в 1-м действии П. Федорова – Август Карлович Фиш.

"Зало для стрижки волос", водевиль в 1-м действии, переделка с французского П.

Григорьева – г. Видаль, парикмахер. 1881 г., лето. Любимовка.

"Много шума из пустяков", водевиль в 1-м действии, перевод А. Яблочкина – Коко.

"Тайна женщины", водевиль с пением в 1-м действии, перевод с французского К.

Тарновского – Мегрио, студент.

"Карл Смелый", комедия в 1-м действии – Карл Меронов.

"Слабая струна", водевиль в 1-м действии, перевод с французского П. Баташева – Калифуршон, философ. 1881 г., 25 ноября. Театр Секретарева.

"Лакомый кусочек", комедия-шутка в 3-х действиях В. Крылова – Бардин, помещик. 1882 г., 24 июля. Любимовка.

"Хоть тресни, а женись" ("Брак поневоле"), сцены из комедии Мольера, перевод Д.

Ленского – Панкрас, философ.

"Любовное зелье, или Цирюльник-стихотворец", опера-водевиль в 2-х действиях, перевод с французского Д. Ленского – Лаверже, цирюльник. 1883 г., 28 апреля. Дом Алексеевых у Красных ворот.

"Геркулес", шутка в 1-м действии, перевод с немецкого П. Новикова – Пурцлер, геркулес.

"Жавотта", оперетта в 2-х действиях, музыка Э. Жонаса, переделка текста К. С.

Станиславского – Ник, вор.

"Несчастье особого рода", комедия в 1-м действии, переделка В. Пенькова – Нилов, доктор.

"Аида", опера Д. Верди, сцена из 3-го действия – Рамфис. 1883 г., 24 августа. Любимовка.

"Практический господин", комедия в 4-х действиях В. Дьяченко – Покровцев, домашний секретарь.

"Всяк сверчок знай свой шесток", оперетта в 2-х действиях, музыка Ф. А.

Кашкадамова, текст К. С. Станиславского и Ф. А. Кашкадамова – Лоренцо, почтарь. 1884 г., 28 января. Дом Алексеевых у Красных ворот.

"Шалость. Из альбома путешественника по Италии", комедия в 3-х действиях В.

Крылова – Ботов, художник.

"Графиня де ля Фронтьер", переделка оперетты Ш. Лекока "Камарго" – атаман разбойников. 1884 г., 18 августа. Любимовка.

"Нитуш", оперетта в 4-х действиях Ф. Эрве – Флоридор, органист при монастыре.

"Красное солнышко", комическая оперетта в 3-х действиях, переделка оперетты "Маскотта" Э. Одрана (1-й акт) – Пипо, пастух. 1884 г., 10 декабря. Любительский спектакль в доме Корзинкиных.

"Женитьба", комедия в 3-х действиях Н. В. Гоголя – Подколесин. 1885 г., апрель. Любительский спектакль в доме И. Ф. Бернера.

"Денежные тузы", комедия в 3-х действиях, перевод с польского А. Крюковского – Бородавкин, старый холостяк. 1886 г., 7 февраля. Любительский спектакль в театре Немчинова.

"Вокруг огня не летай", комедия в 4-х действиях В. Крылова – Плещанский. 1886 г., 18 февраля. Дом Алексеевых у Красных ворот.

"Лили", комедия-оперетта в 3-х действиях Ф. Эрве, перевод с французского В. С.

Алексеева – Пленшар, солдат. 1887 г., 6 февраля. Любительский спектакль в Немецком клубе.

"Игроки", комедия в 1-м действии Н. В. Гоголя – Ихарев.

"Одно слово министру", комедия в 1-м действии А. Лангера, перевод с немецкого К.

С. Станиславского – Лоренц Данильхоммер, швейцар. 1887 г., 11 февраля. Любительский спектакль в театре "Парадиз".

"Дело Плеянова", комедия в 4-х действиях В. Крылова – Дарский. 1887 г., 18 апреля. Дом Алексеевых у Красных ворот.

"Микадо, или Город Титипу", оперетта в 2-х действиях А. Сюлливана, перевод с английского В. С. Алексеева – Нанки-Пу, принц. 1887г., 15ноября. Московский музыкально-драматический любительский кружок.

Театр Мошнина.

"Майорша", драма в 5-ти действиях И. Шпажинского –

Карягин, арендатор мельницы. 1887г., 6 декабря. Московский музыкально-драматический любительский кружок.

Театр Мошнина.

"Лес", комедия в 5-ти действиях А. Н. Островского – Геннадий Несчастливцев. 1887 г., 15 декабря. Театр Мошнина.

"Победителей не судят", водевиль в 1-м действии Н. Самойлова – князь Головин. 1888 г., 29 февраля. Театр "Парадиз".

"Баловень", комедия в 3-х действиях В. Крылова – Фрезе.

Московское общество искусства и литературы (1888-1898 гг.) 1888 г., 8 декабря.

"Скупой рыцарь" А. С. Пушкина – Барон.

"Жорж Данден", комедия в 3-х действиях Мольера – Сотанвиль. 1888 г., 11 декабря.

"Горькая судьбина", драма в 4-х действиях А. Ф. Писемского – Ананий Яковлев, оброчный мужик. 1889 г., 15 января.

"Каменный гость" А. С. Пушкина – Дон Карлос. 1889 г., 29 января.

"Каменный гость" А. С. Пушкина – Дон Гуан. 1889 г., 6 февраля.

"Чашка чаю", водевиль в 1-м действии, переделка с французского – барон Обергейм. 1889 г., 9 февраля.

"Рубль", комедия в 4-х действиях А. Федотова – Обновленский, содержатель комиссионной конторы. 1889 г., 11 марта.

"Горящие письма", комедия в 1-м действии П. Гнедича – Краснокутский, моряк. 1889 г., 20 апреля.

"Долг чести", драма в 1-м действии П. Гейзе – барон фон Альдринген. 1889 г., 23 апреля.

"Коварство и любовь", мещанская трагедия в 5-ти действиях Ф. Шиллера – Фердинанд. 1889 г., 26 ноября.

"Самоуправцы", трагедия в 5-ти действиях А. Ф. Писемского – князь Платон Имшин. 1890 г., 3 января.

"Не так живи, как хочется", драма в 3-х действиях А. Н. Островского – Петр.

"Когда б он знал", романс в 2-х действиях К. Тарновского – барон Ретцель. 1890 г., 6 января. Кружок С. И. Мамонтова.

"Царь Саул", трагедия в 4-х действиях С. И. и С. С. Мамонтовых – Самуил, судья Израиля. 1890 г., 18 марта.

"Честь и месть", пьеса в 1-м действии Ф. Соллогуба – граф Гастон де Лавирак. 1890 г., 5 апреля.

"Бесприданница", драма в 4-х действиях А. Н. Островского – Паратов. 1891 г., 3 января.

"Откуда сыр-бор загорелся", комедия-шутка в 3-х действиях В. Крылова – Талицкий, адвокат. 1891 г., 8 февраля.

"Плоды просвещения", комедия в 4-х действиях Л. Н. Толстого – Звездинцев. 1891 г., 14 ноября.

"Фома", картины прошлого в 3-х действиях, по повести Ф. М. Достоевского "Село Степанчиково и его обитатели", инсценировка К. С. Станиславского – Костенев (Ростанев). 1892 г., 23 января.

"Анна де Кервилер", драма в 1-м действии Э. Легуве – Мореак. 1892 г., 22 марта. Рязань. Спектакль артистов Малого театра.

"Счастливец", комедия в 4-х действиях Вл. И. Немировича-Данченко – Богучаров, художник. 1893 г., 31 октября. Тула. Спектакль артистов Малого театра и членов Общества искусства и литературы.

"Последняя жертва", комедия в 5-ти действиях А. Н. Островского – Дульчин. 1893 г., 10 декабря. Тула. Спектакль с участием молодых актеров Малого театра.

"Уриэль Акоста", трагедия в 5-ти действиях К. Гуцкова – Де-Сантос. 1894 г., 7 февраля.

"Гувернер", комедия в 5-ти действиях В. Дьяченко – Жорж Дорси, гувернер. 1894 г. 20 апреля.

"Дикарка", комедия в 4-х действиях А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева – Ашметьев. 1894 г., 25 апреля. Любительский спектакль в Дворянском собрании.

"Афродита", лирические сцены из античного мира, музыка Н. Кроткова, слова С.

Мамонтова – Агезандр, ваятель. 1894 г., 15 декабря.

"Светит, да не греет", драма в 5-ти действиях А. Н. Островского и Н. Я.

Соловьева – Рабачев. 1895 г., 9 января.

"Уриэль Акоста", трагедия в 5-ти действиях К. Гуцкова – Уриэль Акоста. 1895 г., 10 апреля.

"Медведь", шутка в 1-м действии А. П. Чехова – Смирнов. 1895 г., 2 ноября.

"Свои люди – сочтемся", комедия в 4-х действиях А. Н. Островского – квартальный. 1896 г., 19 января.

"Отелло", трагедия в 5-ти действиях В. Шекспира – Отелло. 1896 г., 19 ноября.

"Польский еврей", драма в 3-х действиях Эркмана-Шатриана – Матис, бургомистр местечка и трактирщик. 1897 г., 6 февраля.

"Много шума из ничего", комедия в 5-ти действиях В. Шекспира – Бенедикт. 1897 г., 12 октября. Ялта. Городской театр.

"Свидание", комедия в 1-м действии Л. К. М. – Морозов. 1897 г., 17 ноября.

"Горячее сердце", комедия в 5-ти действиях А. Н. Островского – Барин с большими усами. 1897 г., 17 декабря.

"Двенадцатая ночь", комедия в 5-ти действиях В. Шекспира –

Мальволио. 1898 г., 27 января.

"Потонувший колокол", сказка-драма в 5-ти действиях Г. Гауптмана – Генрих.

Московский Художественный театр (1898-1928 гг.) 1898 г., 19 октября.

"Потонувший колокол", сказка-драма в 5-ти действиях Г. Гауптмана – Генрих. 1898 г., 4 ноября.

"Самоуправцы", трагедия в 5-ти действиях А. Ф. Писемского – князь Платон Имшин. 1898 г., 2 декабря.

"Трактирщица", комедия в 3-х. действиях К. Гольдони – кавалер ди Рипафратта. 1898 г., 17 декабря.

"Чайка", драма в 4-х действиях А. П. Чехова – Тригорин. 1899 г., 19 февраля.

"Эдда Габлер", драма в 4-х действиях Г. Ибсена – Эйлерт Лёвборг. 1899 г., 29 сентября.

"Смерть Иоанна Грозного", трагедия в 5-ти действиях А. К. Толстого – царь Иван. 1899 г., 26 октября.

"Дядя Ваня", сцены из деревенской жизни в 4-х действиях А. П. Чехова – Астров. 1900 г., 24 октября.

"Доктор Штокман", драма в 5-ти действиях Г. Ибсена – Штокман. 1901 г., 26 января.

"Царь Федор Иоаннович", трагедия в 5-ти действиях А. К. Толстого (100-й спектакль) – Гусляр. 1901 г., 31 января.

"Три сестры", драма в 4-х действиях А. П. Чехова – Вершинин. 1901 г., 27 октября.

"Микаэль Крамер", драма в 4-х действиях Г. Гауптмана – Микаэль Крамер. 1901 г., 21 декабря.

"В мечтах", драма в 4-х действиях Вл. И. Немировича-Данченко – Костромской. 1902 г., 5 ноября.

"Власть тьмы", драма в 5-ти действиях Л. Н. Толстого – Митрич. 1902 г., 18 декабря.

"На дне", сцены в 4-х действиях М. Горького – Сатин. 1903 г., 24 февраля.

"Столпы общества", комедия в 4-х действиях Г. Ибсена – Берник. 1903 г., 2 октября.

"Юлий Цезарь", трагедия в 5-ти действиях В. Шекспира – Брут. 1904 г., 17 января.

"Вишневый сад", пьеса в 4-х действиях А. П. Чехова – Гаев. 1904 г., 19 октября.

"Иванов", драма в 4-х действиях А. П. Чехова – граф Шабельский. 1906 г., 26 сентября.

"Горе от ума", комедия в 4-х действиях А. С. Грибоедова – Фамусов. 1907 г., 8 февраля.

"Драма жизни", пьеса в 4-х действиях К. Гамсуна – Карено.

1909 г., 9 декабря.

"Месяц в деревне", комедия в 5-ти действиях И. С. Тургенева – Ракитин. 1910 г., 11 марта.

"На всякого мудреца довольно простоты", комедия в 5-ти действиях А. Н.

Островского – Крутицкий. 1911 г., 23 сентября.

"Живой труп", драма в 12-ти картинах Л. Н. Толстого – князь Абрезков. 1912 г., 5 марта.

"Провинциалка", комедия в 1-м действии И. С. Тургенева – граф Любин. 1913 г., 27 марта.

"Мнимый больной", комедия-балет в 3-х действиях Мольера – Арган. 1914 г., 3 февраля.

"Хозяйка гостиницы", комедия в 3-х действиях К. Гольдони – кавалер ди Рипафратта. 1915 г., 26 марта.

"Моцарт и Сальери", трагедия А. С. Пушкина – Сальери. 1922 г., 17 ноября.

"Царь Федор Иоаннович", трагедия в 5-ти действиях А. К. Толстого – Иван Петрович Шуйский (во время заграничных гастролей МХАТ). 1924 г., 7 января.

"Царь Федор Иоаннович", трагедия в 5-ти действиях А. К. Толстого – Митрополит (во время заграничных гастролей МХАТ).

Последнее выступление К. С. Станиславского на сцене состоялось 29 октября 1928 г. в роли Вершинина в "Трех сестрах" А. П. Чехова (первый акт), в юбилейном спектакле, посвященном тридцатилетию Московского Художественного театра.

Указатель имен

Адашев А. И.
Акимова С. П.
Аксаков С. Т.
Александров Н. Г.
Алексеев В. С.
Алексеев С. В.
Алексеева Е. В.
Алексеева З. С. – см. Соколова.
Андреев Л. Н.
Андреев Н. А.
Андреева М. Ф.
Андреевский С. А.
Анненков П. В.
Антокольский М. М.
Артем А. Р.
Арто, Маргарита Дезире.
Архипов (Арбатов) Н. Н.
Багаджоло

Байрон, Джордж Ноэл Гордон
Балиев Н. Ф.
Бальмонт К. Д.
Баранов Н. А.
Барнай Людвиг
Баталов Н. П.
Бах, Иоганн Себастьян
Бахрушин А. А.
Белинский В. Г.
Бенуа А. Н.
Бетховен Людвиг
Бирман С. Г.
Бларамберг П. И.
Блок А. А.
Богданович А. В.
Босси
Бунин И. А.
Бурджалов Г. С.
Бутова Н. С.
Бьёрнсон Бьёрнстьерне
Варламов К. А.
Варлей Мари
Васильев С. В.
Васильевы
Васнецов В. М.
Вахтангов Е. Б.
Веласкес, Диего де Сильва
Вербицкий В. А.
Верди Джузеппе
Виардо Полина
Вишневский А. Л.
Волконский С. М.
Вольпини
Врубель М. А.
Высоцкая (Станиславская) С.
Галилей Галилео
Гамсун Кнут
Гауптман Гергарт
Герцен А. И.
Гете, Иоганн Вольфганг
Гзовская О. В.
Гиацинтова С. В.
Гиляровский В. А.
Гиппиус З. Н.

Глинка М. И.
Гнедич П. П.
Гоген Поль
Гоголь Н. В.
Голованов Н. С.
Головин А. Я.
Гольдони Карло
Горький А. М.
Готовцев В. В.
Гоцци Карло
Грациани Франческо
Гремиславский Я. И.
Гречанинов А. Т.
Грибоедов А. С.
Грибунин В. Ф.
Григорович Д. В.
Григорьева (Николаева) М. П.
Громов М. А.
Гукова М. Г.
Гуцков Карл
Гуревич Л. Я.
Давыдов А. Д.
Давыдов В. Н.
Давыдов Н. В.
Данте Алигиери
Даргомыжский А. С.
Дега Эдгар
Джамет
Диккенс Чарльз
Добужинский М. В.
Достоевский Ф. М.
Дузе Элеонора
Дункан Айседора
Дьяченко В. А.
Егоров В. Е.
Елпатьевский С. Я.
Ермолова М. Н.
Живокини В. И.
Жюдик Анна
Збруева Е. И.
Зембрих Марчелла
Знаменский Н. А.
Зоннеталь Адольф
Зуппе Франц

Ибсен Генрик
Инзерти
Ирвинг Генри
Капуль, Жозеф-Амедей
Карабчевский Н. П.
Каратыгин В. А.
Качалов В. И.
Кин Эдмунд
Климентова-Муромцева М. Н.
Климов М. М.
Книппер (Книппер-Чехова) О. Л.
Коклен, Бенуа-Констан
Колин Н. Ф.
Комиссаржевская В. Ф.
Комиссаржевский Ф. П.
Комиссаржевский Ф. Ф.
Кони А. Ф.
Коонен А. Г.
Коренева Л. М.
Корнакова Е. И.
Коровин К. А.
Костромской Н. Ф.
Котоньи
Крамской И. Н.
Кронек Людвиг
Крыжановская М. А.
Крот Гордон
Кукина Е. А.
Куприн А. И.
Левитан И. И.
Ленский А. П.
Лентовский М. В.
Леонидов Л. М.
Лермонтов М. Ю.
Лессинг, Готхольд Эфраим
Лешковская Е. К.
Лилина (Перевозчикова) М. П.
Лопатин В. М. – см. Михайлов.
Лопатин Л. М.
Лужский В. В.
Лукка Паулина
Луначарский А. В.
Мазини Анджело
Максимов В. В.

Малиновская Е. К.
Малевич К. С.
Мамин-Сибиряк Д. Н.
Мамонтов С. И.
Мариани
Марио Джузеппе
Марджанов К. А.
Мартынов А. Е.
Масснэ Жюль
Массалитинов Н. О.
Маяковский В. В.
Медведева Н. М.
Менье Константен
Метерлинк-Леблан Жоржет
Метерлинк Морис
Мережковский Д. С.
Миронов Л. Н.
Михайлов В. М.
Молчанова Р. Н.
Мольер, Жан-Батист
Морено
Морозов С. Т.
Москвин И. М.
Моцарт, Вольфганг Амедей
Мочалов П. С.
Музиль Н. И.
Муне Поль
Мунт Е. М.
Муратова Е. П.
Мусоргский М. П.
Мчеделов В. Л.
Нежданова А. В.
Некрасов Н. А.
Немирович-Данченко Вл. И.
Николини Эрнесто
Никулина Н. А.
Никулина-Косицкая Л. П.
Нильсон Христина
Ноден
Оленин П. С.
Орленев П. Н.
Островский А. Н.
Павлова А. П.
Падилла

Патти Аделина
Певцов И. Н.
Петров В. Р.
Писемский А. Ф.
Подгорный В. А.
Подгорный Н. А.
Поленов В. Д.
Попов Н. А.
Поспехин А. А.
Поссарт Эрнст
Пушкин А. С.
Раевская Е. М.
Расин Жан
Рахманинов С. В.
Репин И. Е.
Риккобони, Антонио Франческе
Риккобони Луиджи
Римский-Корсаков Н. А.
Роксанова М. Л.
Росси Эрнесто
Россини, Джоакино Антонио
Рубинштейн А. Г.
Рубинштейн Н. Г.
Сабашников М. В.
Савина М. Г.
Савицкая М. Г.
Садовская О. О.
Садовские
Садовский М. П.
Садовский П. М.
Сальвини Томазо
Самарин И. В.
Самарова М. А.
Самойлов В. В.
Санин А. А.
Сапунов Н. Н.
Сафонов В. И.
Сафонов Н. М.
Сац И. А.
Секар-Рожанский А. В.
Серов А. Н.
Серов В. А.
Симов В. А.
Смирнов Д. А.

Снегирев Б. М.
Собинов Л. В.
Соколов И. Н.
Соколова З. С.
Солдатенков К. Т.
Соллогуб В. А.
Соллогуб Ф. Л.
Соловьев В. С.
Сосницкий И. И.
Станио Роберто
Станюкович К. М.
Стравинский И. Ф.
Стрепетова П. А.
Судейкин С. Ю.
Судьбинин С. Н.
Сук В. И.
Сулержицкий Л. А.
Сушкевич Б. М.
Сюлливан Артур.
Тальма, Франсуа-Жозеф
Тальони Мария
Таманьо Франческо
Тамберлик Энрико
Танеев С. И.
Тарасов Н. Л.
Тарасова А. К.
Татлин В. Е.
Теллер Леопольд
Терри Эллен
Титов И. И.
Тициан
Толстая М. Л.
Толстая С. А.
Толстой А. К.
Толстой Л. Н.
Толстой С. Л.
Третьяков П. М.
Третьяков С. М.
Тургенев И. С.
Ульянов Н. П.
Уэтам
Федотов А. А.
Федотов А. Ф.
Федотова Г. Н.

Фердинандов Б. А.
Флобер Гюстав
Хаазе (Гаазе) Фридрих
Хачатуров С. И.
Церетелли Н. М.
Цукки Вирджиния
Чайковский П. И.
Чебан А. И.
Чернышевский Н. Г.
Чехов А. П.
Чехов М. А.
Чехова М. П.
Чинизелли
Чириков Е. Н.
Шаляпин Ф. И.
Шекспир Вильям
Шехтель Ф. О.
Шиллер Фридрих
Шляков
Шольц Вильгельм
Шопен Фредерик
Шредер, Фридрих Людвиг
Шуберт А. И.
Шуйский С. В.
Щепкин М. С.
Щукин П. И.
Щукин С. И.
Энгр, Жан-Огюст
Эркман-Шатриан
Эрмансдерфер Макс
Эфрос Н. Е.
Южин А. И.
Юшкевич С. С.
Яковлев В. А.

This file was created

with BookDesigner program

bookdesigner@the-ebook.org

19.12.2008